جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

التناص
في شعر أبي الحسن التهامي (ت 416هـ)
Intertextuality
In the Poetry of Abu Al Hassan Attohami

إعـــداد الطالب
"محمد إدريس" أحمد خطاطبة

إشراف الأستاذ الدكتور

مخيمر صالح يحيى

2013

التناص في شعر أبي الحسن التهامي

إعداد

"محمد ادريس" أحمد خطاطبه

بكالوريوس لغة عربية، جامعة جرش، 2005

ماجستير لغة عربية، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، 2009

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في تخصص اللغة العربية / أدب ونقد في جامعة اليرموك، إربد- الأردن

وافق عليها

أ. د. مخيمر صالح يحيى.. مشرفاً ورئيساً

أستاذ الأدب القديم والدراسات الإسلامية، جامعة اليرموك

أ. د موسى سامح ربابعة.. عضواً

أستاذ الشعر الجاهلي، جامعة اليرموك

أ. د محمود محمد درابسة.. عضواً

أستاذ النقد الأدبي، جامعة اليرموك

أ. د مي أحمد يوسف.. عضواً

أستاذ الأدب العباسي، جامعة اليرموك

أ. د محمود عبد الله أبو الخير... عضواً

أستاذ الأدب العباسي، الجامعة الهاشمية

تاريخ المناقشة

2013-7-24م

الإهـــــــداء

إلى الحبيب الهادي ....

محمد صلى الله عليه وسلم

إلى من ربياني صغيرا ...

والدي الحبيبين

الشكر والتقدير

قال الله تعالى في محكم تنزيلــه: ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾[1]

ومن هذا المنطلق فإنه يجدر بي أن أتوجه بالشكر والطاعة والثناء إلى الله رب العالمين الذي أنشأ في قلبي داعية هذا العمل المبارك، ووفّقني لإتمام هذه الدراسة، وأعــانني عليهــا، فلــه الشكر والثناء الحسن أولاً وآخراً.

وبعد ذلك فإنني أتقدم بالشكر لهذا الصرح العلمي الشامخ جامعة اليرمــوك لإتاحتهــا الفرصة لي لمواصلة طريق العلم، ودراسة التخصص الذي طالما طمحت إلى دراسته.

وانطلاقاً من العرفان بالجميل، فإني أتقدم بالشكر والامتنان إلـــى مــشرفي الأســتاذ الدكتور مخيمر صالح الذي مدّني من منابع علمه بالكثير، جعله الله نبراساً متلألئاً في ســماء العلم والعلماء.

كما أقدم عظيم شكري وتقديري إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة :

والأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة والأستاذ الدكتور محمــود درابــسة، الأســتاذة الدكتورة مي أحمد يوسف والأستاذ محمود عبد الله أبو الخير على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة.

والشكر موصول إلى كل من قدَّم لي مساعدة، أسهم في إخراج هذه الرسالة على هذا النحو، فلهم من الله عظيم الأجر، وجزيل الثواب، ومني كل التقدير والاحترام. وفي النهايــة يسرني أن أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من مد لي يد العون في مسيرتي العلمية.

---

[1] سورة إبراهيم، آية: 7.

الفهرس

الملخص باللغة العربية

التناص في شعر أبي الحسن التهامي

إعـــــداد:

"محمد إدريس" أحمد خطاطبة

إشراف:

أ.د مخيمر صالح يحيى

هذه الدراسة محاولة متواضعة لعرض التناص عند أبي الحسن التهامي، من وجهة نظر التحليل التناصي، الذي يقابل بين شعر التهامي وشعر سابقيه، أو معاصريه من الشعراء، وكذلك يبين هذا الشعر نصوص نثرية متعددة إذ اتخذت من المنهج التحليلي الوصفي وسيلة للكشف عن إشارات التناص الدلالية وأشكاله المتنوعة، بغية الكشف عن أوجه التداخل بين شعره وبين تلك النصوص، وتفسير ظاهرة الإبداع ومدى تأثير التناص فيها.

وتعاملت الدراسة مع شعر أبي الحسن التهامي مباشرة، فراحت تحلله وتصفه وتحصي موضوعاته ومعانيه وتراكيبه وألفاظه المختلفة، وتقابل ما ورد عنده منها بما ورد في تلك النصوص الشعرية والنثرية على أساس عنصر لغوي ووظيفة يؤديها في إطار النص فكان من الدراسة أن تبحث عما تؤديه العناصر اللغوية من أغراض ومعان، وما تحققه من أبعاد دلالية، لأنه يشكل أبعاداً نقدية متعددة ومختلفة في الوقت نفسه.

وقد جاءت الدراسة في تمهيد وأربعة فصول، تناول التمهيد الأساس النظري من البحث، وتناول الفصل الأول التناص الأدبي، إذ توزع الفصل على محورين اثنين، هما: التناص مع الشعر، والتناص مع المثل. محاولاً الكشف عن علاقة الشاعر بعالم الشعر، والشعراء وأساليبهم. وتناول الفصل الثاني التناص الديني مع القرآن الكريم، والحديث النبوي

الشريف، لفظاً ومعنى، بالوقوف على أبرز النصوص الدينية التي أثرت في التهامي، ومدى تأثره بها.

وقد تناول الفصل الثالث التناص التاريخي، إذ تناول مظاهر التناص التاريخي عند التهامي، من خلال الكشف عن مرجعيات التهامي التاريخية، المتمثلة بالإشارات التاريخية التي أفاد منها في إنتاج نصه، مثل الإشارة إلى لأيام العرب، أو الاستدعاء لشخصيات الأنبياء والرسل، أو الاستدعاء لشخصية تاريخية، أو استرجاع مكان تاريخي مهم.

واشتمل الفصل الرابع علي الدراسة التطبيقية، من خلال دراسة نصوص شعرية من شرح "ديوان التهامي"، وعرضها وتحليلها في ضوء مفهوم التناص، لإظهار فاعلية التناص في فهم عمله الأدبي.

المقدمة

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسوله الأمين وآله وصحبه أجمين.

موضوع هذه الرسالة هو التناص في شعر أبي الحسن التهامي، إذ يحاول البحث دراسة التناص في شعر التهامي نظرياً وتطبيقياً، ورصد مواطنه، وتحليله وشرح جمالياته، لأهداف عدة، منها: عرض قدرة التهامي وبراعته في نقل الأفكار والثقافة اللغوية من الشعر، وبيان كيفية إفادته من هذه الأشعار في تطوير شعره وصياغته صياغة جديدة، فيكشف فيه للمتلقي عن مدى جماليات الإبداع وكل ما يخدم النص فالنص الشعري هو بوتقة عناصر الإبداع جميعاً، ولا بد للمبدع أن يسعى إلى رفده بكل ما يجعله نصاً جميلاً متميزاً.

فالتهامي علي بن محمد (360هـ ،416هـ) أحد الشعراء العباسيين، ولد ونشأ في تهامة- أي مكة، إذ تسمى مكة باسم تهامه، وقد جاء اختياري لهذا الشاعر بسبب ما أنجزه بعمله الأدبي من أهمية في عصره، إذ امتاز شعره بأصالة وحداثه جعلاه يتبوأ مكانة مرموقة في عصره، وقد أقر له بذلك الشعراء والعلماء والنقاد من أهل الأدب، مثل قول ابن بسام الأندلسي في كتابه الذخيرة: "كان مشتهر الإحسان، ذرب اللسان، مخلياً بينه وبين ضروب البيان، يدل شعره على فوز القِدْح، دلالة برد النسيم على الصبح، ويعرب عن مكانه من العلوم، إعراب الدمع عن سر الهوى المكتوم"[1].. وقال ابن خلكان: "له ديوان شعر صغير أكثره نخب"[2]. ومن لطيف نظمه قصيدة طويلة مدح بها الوزير أبا القاسم بن المغربي، ومرثية في ولده، وكان قد مات صغيراً، وهي في غاية الحسن.

---

(1) ابن بسام، أبو الحسن علي الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، 1979م، ج2، ص537

(2) ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين، وفيات الأعيان وأبناء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1977م، ج3، ص379.

ويتسم شعر التهامي بالسهولة، وهو طوع لإرادة الشاعر يرسله على سجيته فيأتي بكثير من المعاني الطريفة والصور البديعة، وأغلب شعر التهامي يندرج تحت لونين مهمين من الموضوعات هما: المديح والرثاء، وإن جاء الغزل كثيراً فهو يجيء مقدمات للمديح، وأما سائر الموضوعات التي تطرق إليها التهامي، فهي لا تقل من حيث المستوى الفني عن المدح والرثاء، وإن كانت قليلة جداً كالغزل والعتاب والزهد..إلخ.

وتنبع أهمية الرسالة من كونها محاولة إثبات أن التناص ظاهرة إنسانية قديمة موجودة في شعر الفحول الذين يحتج بشعرهم، إذ لا يمكن اعتبار تناص التهامي في أي مجال نقصاً، سواء أورده في شعره عن قصد ومهارة، أو من غير قصد؛ لأن التناص دون شك مهارة يقوم الشاعر أثناءها باستغلال الثروة التي اكتسبها .

وهدف البحث يسعى إثبات أن التناص يسعى للحفاظ على اللغة والثقافة، وإظهار العلاقة بين التناص اللغوي المهجور، والمحافظة عليه والتمسك به، وكشف اللثام عن مدى علاقة التناص بقدرة الشاعر على تطويع اللغة في سياقها الجديد وموضوعها الجديد، وذلك من أجل تطويرها وتنميتها على كل المستويات، والاهتمام ببعض التناصات التي تتوافر على استخدامات خاصة للغة، إذ نلمس بذلك كيف أن هذه النظرية تدعو في أحد جوانبها إلى الناظم الذي يعتمد على مستودع من الأفكار والموضوعات والقوالب والعبارات والتراكيب الصيغية الموجودة في الذاكرة، يأخذها من النماذج الكثيرة التي حفظها وتعامل معها قبلاً.

كما يهدف هذا البحث إلى إظهار دور التجريب والانفتاح على الدراسة الحديثة في بناء العمل الأدبي النقدي، وذلك بفهم أمور بناء القصيدة القديمة فهماً أقرب إلى الدقة؛ بوصفه نموذجاً يحتذى يمكن القياس عليه، وهو أمر جعلني أكتشف بأن ثراء النص الأدبي العربي قادر على الإتيان بملامح نظرية خاصة مصدرها ثقافتنا وحضارتنا وشخصيتنا العربية.

وعمد الباحث إلى تقسيم البحث إلى تمهيد نظري وأربعة فصول مسبوقة بمقدمة، أما في المقدمة فقد تحدث الباحث عن أهمية البحث من حيث كونه حلقة في سلسلة الدرس النقدي الحديث.

أما التمهيد، فكان مهاداً نظرياً للتناص عند النقاد الغرب والعرب، وقد عرضت الدراسة مفهوم التناص عند الرواد ومنظري هذا المصطلح ومن تبعهم.

وفي الفصل الأول تناولت الدراسة التناص الأدبي، ويشمل الشعر والمثل، أما الشعر فيشمل شعراء من العصر الجاهلي والعصر الإسلامي والأموي والعصر العباسي، إذ تناولت الدراسة تناص التهامي مع شعراء من العصر الجاهلي وخاصة أصحاب المعلقات منهم.

وتناول البحث تناص التهامي مع بعض شعراء العصر الإسلامي والأموي والعباسي، إذ تم انتقاء نصوص شعرية من كل عصر، فالبحث لا يتسع لجميع الشعراء من تلك العصور. فنجد التهامي، يفيد من أصالة الماضي ويأخذ منه، حيث وقف الباحث على أشعار كثيرة عند التهامي، يتمحور جلها حول منظومة القيم العليا، التي يطمح الشاعر إلى تحقيقها. أما تناص التهامي مع المثل فقد عُد ركيزة مهمة في شعره من ناحية إظهار الغرض المنشود، جعل من المثل العربي متكأ مهماً في جعل شعره يفيد من ماضي التجارب السابقة، وذلك بما يناسب المقام عنده، فتجلى المثل في شعره لما له من أهمية كبيرة في التوظيف السليم لهذا العمل الأدبي .

وفي الفصل الثاني تناول البحث التناص الديني في شعر أبي الحسن التهامي، المتمثل بالقرآن الكريم والحديث الشريف، فأظهر البحث أن التناص الديني ذخيرة مهمة عمد التهامي إلى توظيفها في شعره بما يناسب الحاجة والغرض الذي يصبو إلى إظهاره في شعره.

أما في الفصل الثالث، فتناول البحث التناص التاريخي في شعر أبي الحسن التهامي، المتمثل في ذكر أيام العرب، وما لها من قيمة تاريخية في حياة الأمم والشعوب اللاحقة، وهو ما يقف وراء حرص التهامي على توظيف بعض تلك الأيام في شعره؛ لما لها من أثر بالغ في تكوين شعر يحفل بتمجيدها والافتخار بها، ثم تطرق البحث في هذا الفصل إلى استحضار شخصيات بعض الأنبياء والرسل، وتوظيفها، حاجة ماسة لتدعيم النص الشعري عند التهامي، بما هو سامٍ وذو جلال، ثم حرص البحث على استدعاء الشخصيات التاريخية ذات الأهمية في تكوين فكر شخصي ذي طابع خاص مثل نموذجاً يحتذى، سواء في الكرم أو العلم أو الشجاعة، إذ حرص التهامي على استثمار ما حوته تلك الشخصيات من خصوصيات دلت على علو شأن أصحابها. ثم تناول البحث الحديث عن التناص المكاني، الذي مثل أماكن تركت بصمات واضحة في حياة أصحابها، فقدمها التهامي أماكن ذات قداسة إذ جعلها رافداً قوياً في بناء نصه الشعري، وتعميق رؤيته في تناص ما معها.

أما الفصل الرابع فقد تمثل في دراسة تطبيقية لنموذجين من شعر التهامي، إذ خص الباحث النموذج الأول بالحديث عن رثاء التهامي لابنه في قصيدة من ديوان الشاعر هي "هلال عل كوكب مشرق" عبر التهامي فيها عن حزنه وحسرته الشديدة لموت ابنه أبي الفضل. كما خص البحث في النموذج الثاني من هذا الفصل، الحديث عن جانب الزهد في شعر التهامي وحياته، وذلك بمقطوعة شعرية صغيرة من ديوانه "السفر البعيد" تحث على الإقبال على الآخرة والإعراض عن الدنيا، بما في ذلك من صلاح وتقوى وورع، حتى يصل الإنسان في النهاية إلى رضا الله عز وجل ورحمته، وهذه المعاني جعلته يعمد إلى التناص ويوظف كثيراً من الأشعار التي حملت المعنى المقصود من الزهد، فعمق الصورة عند المتلقي في عمله الشعري على رقعة نصه الأدبي.

وقد عمدت جاهداً على الاستفادة من الدراسات السابقة التي تناولت بشيء من الإبانة والتفصيل للموضوعات التي تناولت التناص عند شعراء مختلفين مما جعل العودة إلى بعض تلك الدراسات السابقة حاجة لا يمكن إغفالها، فمعظم الدراسات التي عنيت بشعره، قد اهتمت بجمع شعره وتوثيقه وجمع المعلومات من المصادر المختلفة، ومن هذه الدراسات: دراسة محمد بن عبد الرحمن الربيع، بعنوان (أبو الحسن على بن محمد التهامي: حياته وشعره) ودراسة قدمت بعنوان (ديوان أبي الحسن علي محمد التهامي) ودراسة علي نجيب العطوي (ديوان أبي الحسن التهامي) واهتمت الباحثة نجوى صبحي عرفات، بشعر التهامي، حيث قدمت رسالة ماجستير، تحمل العنوان نفسه (أبو الحسن التهامي: حياته وشعره) وأطروحة دكتوراه (ديوان أبي الحسن التهامي:تحقيق وتقديم).

وثمة باحث آخر تناول التناص عند غير شاعر محدد، من مثل، عبد الباسط مراشدة، تمثل بأطروحة دكتوراة قدمت بعنوان (التناص في الشعر العربي الحديث، دراسة نظرية تطبيقية) وإبراهيم جوخان، أطروحة بعنوان (التناص في شعر المتنبي) ونبيل محمد علي حسنين (التناص عند شعراء النقائض(الأخطل، جرير، الفرزدق) والباحث إبراهيم الدهون (التناص في شعر المعري) ومحمود عبيدات (التناص في شعر أبي نواس) والباحثة ربى عبد القادر رباعي (التضمين في التراث النقدي والبلاغي).

فإن هذه الدراسات السابقة هي دراسات توثيقية، كانت تعنى برصد مواطن التناص وجمعه من مصادر متنوعة، وبعض الدراسات عمدت إلى تحقيق شعر التهامي وجمعه وتقويمه

التناص نظرياً

التمهيد

التناص لغة:

يورد صاحب اللسان كلمة التناص بمعنى الاتصال والالتقاء، إذ يقول: هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيها، أي تتصل بها[1]. أما عند صاحب تاج العروس فقد ورد مفهوما الانقباض والازدحام تحت جذر: (نَصَصَ)، لقوله: "انتصَّ الرجل انقبض، وتناص القوم ازدحموا"[2] المعنى الأخير من التعريف السابق، يؤكد فكرة التناص بإشاراته الدلالية الحديثة، فتماسك النصوص، واتصالها معاً، قريب جداً من فكرة ازدحامها في نص ما"، لكن حديثاً، ورد عند مؤلفي المعجم الوسيط "تناص القوم: ازدحموا"[3].

التناص اصطلاحاً:

من المعروف أن مصطلح التناص قد أحدث في النقد العربي الحديث نشاطاً أدبياً كبيراً، فشغل اهتمام أهل الحداثة من الأدب، مما جعل الجدل النقدي يسود أوساطهم، حتى أدى دوره في خلق الخلاف بين النقاد العرب على تحديد "صيغة لفظية أو ترجمة موحدة أو ثيمة لغوية لمصطلح التناص، فأحياناً يترجم إلى تناص، وأحيانا أخرى يترجم إلى بينصية، التزاماً بأمانة نقل المصطلح باللغة الإنجليزية، ويرجح – عندئذ- أن تكون الترجمة الأخيرة أقرب إلى

---

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الأفريقي المصري (ت 711هـ): لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1978م، (مادة نصص).

(2) الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت 521 هـ): تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، 1984م، (مادة نصص).

(3) حموده، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 232، نيسان 1998م، ص361.

المصطلح في لغته الأصلية الذي يجزئه بعض النقاد الحداثيين إلى (بين – inter) و (نص – text)، فيكون التعبير الأكثر دقة هو (بين – نص) (1).

لقد أصبح معنى (inter text) التبادل النصي، هو المعنى الذي ترجمه بعض النقاد العرب لمصطلح التناص عند سعيد علوش في كتابة الموسوم بـ (معجم المصطلحات الأدبية والنقدية) فإنه يمثل ركناً ومصدراً مهماً وأساسياً في إبراز المعنى الرئيس للتناص، الذي يتوافق توافقاً كبيراً مع تحليل الخطاب الشعري؛ إستراتيجية التناص، لمحمد مفتاح"(2).

حيث أنهما يؤكدان ما جاء به الغرب في تحديد مصطلح التناص، مثل (جوليا كريستيفا) و (رولان بارت). من أن التناص هو عملية استيعابية واحتوائية للنصوص السابقة و "أن التناص هو أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أو معارف أخرى سابقة عليه، بحيث تندمج النصوص السابقة مع النص الأصلي مشكلةً نصاً جديداً موحداً ومتكاملاً"(3).

فإن التناص "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح"(4).

---

(1) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص121.

(2) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، ص215.

(3) الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤية لهاشم غرايبة"، مكتبة الكتابي، اربد، 1995م، ص9.

(4) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص131.

التناص عند النقاد الغربيين (دراسة نظرية):

تقوم العلاقات بين المدارس النقدية على محور جدلي، علاقات أخذ وعطـاء، وإن كانت تظهر بمظهر التضاد والاختلاف، غير أنها تعد حلقات متواصلة في الجهود النقدية الإنسانية عامة، وتتكئ كل حلقة على الأخرى؛ فلا وجود للأولى إن لم توجد الثانية، وهكذا." فإن كانت البنيوية تنطلق من وجود بنية للنص تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبيـاً، وسـواء أكانت هذه البنية خفية أم تحتية أم تتمثل في نظام النص؛ فإن التناص يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النص أو المركز أو النظام أو الحدود. وبينما ترى البنيوية أن النص كيان منته في الزمان والمكان أي تزامني ومغلق ثابت وساكن فإن النص وفق التناص تعاقبي متحرك مفتوح متغير متجدد... [(1)].

يرى غير ناقد أن (ميخائيل باختين) هو أول من أشار إلى هذا المحور النقدي، حيـث لم يستعمل باختين مصطلح التناص ولكنه أسس له نظرياً في كتاباته، وخاصـة فـي كتابـة "شعرية دوستويفسكي"، وتكلم كثيراً عن مصطلح أخر هو "الحواريـة"، وهـو مـا سـتقوم (كريستيفا) بالتقاطه وتطويره.

ويعلق عبد الوهاب ترو على الألفاظ المشغولة، أو ازدواجية الصوت بقولـه: "مـن المعقول – أيضاً- أن نوسع إطار المناقشة لنحدد تقنيات الكتابة من خلال نظرية الحواريـة، فالكاتب يتطور في عالم مليء بالكلمات، إنه يبحث عن طريقه في وسطها، لا يلتقي فكـرة إلا بكلمات مشغولة سابقاً" [(2)].

[(1)] الماضي، شكري عزيز: من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط1، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنـشر، بيروت، 1997، ص167- 168.

[(2)] ترو، عبد الوهاب: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربـي المعاصـر عدد 60- 61، 1989، ص77.

إذن فالتناص أو الحوارية تظهر في إطار العموميات لدى باختين؛ لقد تحدث عن المسافات المتباينة بين الكلمة في نص مؤلف، وعلاقتها بنصوص أخرى، تتجاوزها معها، غير أنه لم يبين أو يوضح كيفية العلاقات وأعماقها بين النصوص. فإن تحدث عن الخطاب المخفي أو شبه المخفي، أو المنساب فقد وضعه ضمن إطار غامض، إذ نعته بأنه غير قابل للسبر، فلم يفسر كيف تكون العلاقات المخفية وشبه المخفية والمنسابة ولم يتضح لديه بشكل دقيق إلا ما أسماه بالتوافق الحواري وضده. يقول المختار حسني: "فلكي يشق الخطاب طريقه إلى معناه وتعبيره – يقول باختين– فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية، ويكون على وئام مع بعض عناصرها وعلى خلاف مع أخرى"[1].

وتعد (جوليا كريستيفا) أول ناقدة أسس لمفهوم التناص نظرياً وعملياً، وذلك مع التقاطها مفهوم الحوارية من باختين، وقد ظهر ذلك بين الأعوام 1966- 1967م مع أبحاث كتبتها وصدرت في مجلتي: (تيل كيل) و (كريتك) "وقد توصلت إلى حقائق ألسنية بدلت الكثير من المفاهيم التي كانت سائدة قبلاً، إذ أدخلت أولية التناص في لعبة الدلالة المتواصلة، وفي حقل الإنتاجية النصية، بعد تحويلها لمفاهيم الحوارية وتعددية الأصوات، لقد برهنت فعلاً على فرضية تداخل النصوص الأدبية وانفتاحها بين التناص، نظراً للتفاعل المعرفي بينهما، كما لم نعد قادرين على تحليل النصوص دون الرجوع إلى الخطاب الاجتماعي التاريخي، هذا الخطاب الذي يستمد زخمة من ينابيع اللغة الإنسانية"[2].

وتشير (كريستيفا) في غير موضع إلى مفهوم التناص وعلاقاته، فهو توصيف لولادة النص عندها، إذ تقول: "وإذا كان أسلوب الحوار بين النصوص هذا لدى (لو تريامون) يندمج

---

(1) جنيت، جيرار: من التناص إلى الأطراس، ص176- 177.

(2) ترو، عبد الوهاب: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص80.

كل الاندماج بالنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضروري لولادة معنى النص، فإنه ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي. أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإننا نستطيع القول بدون مبالغة بأنه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً، علماً بأن النص الشعري ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص بآخر"[1].

وجعل ذلك تقنية التناص عندها تقوم على خلق نص يقوم على مدلولات خطابية متباينة التاريخ، لا يمكن قراءة نص فيها معزولاً عن غيره من النصوص إذ "يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يمكن خلق فضاء حي متعدد داخل المدلول الشعري.... حيث يسمى النص هنا متداخلاً نصياً... ومن هذا المنظور يكون من الواضح أنه يمكن اعتبار المدلول الشعري تابعاً من سنن محددة، إنه مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقل اثنتين) تجد نفسها في علاقة متبادلة"[2].

وهذا دفع غير باحث للتعليق على مفهوم التناص عند كريستيفا ذلك أنه يعني أن عند ليون سومفيل "يتشكل كل نص من قطعة موزييك من الشواهد، وكل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه وبدل مفهوم الشخيصية يترسخ مفهوم التناصية، وتقرأ اللغة الشعرية بصورة مزدوجة على الأقل"[3].

---

(1) كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط1، دار توبقال، المغرب، 1991، ص79.

(2) المصدر نفسه، ص78، 79.

(3) سومفيل، ليون: التناصية، ترجمة وائل بركات، جزء 21، مجلد 26، 1996، ص236.

وقد حددت جوليا تقنية توظيف النصوص الحاضرة والغائبة، إذ أشارت إلى أنماط متنوعة، وأشار – أيضاً – إلى العلائق التي تحكم كيفية التوظيف فيما بين النصوص، وإلى علاقة "النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوباً"[1]. ويقصد بالنص المرجعي النص المحال إليه، ويعد عنصراً تفسيرياً.

ومن الملاحظ أن كريستيفا قد سارت على خطى باختين من حيث أنه جعل التناص يقوم من حيث علاقته على التوافق الحواري أو التضاد الحواري، وهو الذي تسميه كريستيفا بالنفي، غير أن كريستيفا قد فصلت هذا التضاد أو النفي فجعلته جزئياً وكلياً.

ولرولان بارت رؤية خاصة في التناص، إذ يوسع من إطار فهمنا له، وقد وضعه ضمن ما سماه النص الجامع، وهو "حقل عام يضم صيغاً مغلقة قلما نهتدي إلى منبعها، كما يضم شواهد يوردها الكاتب عن غير وعي أو تلقائياً دون أن يضعها بين مزدوجين ... ومفهوم النص الجامع هو ما يجعل نظرية الشعر ذات حجم اجتماعي، إذ إن الكلام كله قديمة ومعاصره مصبه الشعر، لا على وجه التسلسل البين أو التقليد المقصود، بل على وجه البعثرة. وهي صورة تكتمل للنص أن يتنزل منزله إعادة الإنتاج لا بل منزلة الإنتاجية[2].

فإن كان بارت في النص السابق يشير إلى كيفية الفعل التناصي إذ يجعله متداخلاً مبعثراً، هادماً وبانياً، من ناحية، فإنه من ناحية أخرى ينظر إليه وفقاً لنظرية التلقي، إذ يوسع من مفهوم التناص وفقاً لهذه الرؤية، "فالذي يركز عليه بارت هو أنه على جانب التناص الذي يستخدمه ويستحضره المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ، وهنا تتعقد المسألة وتتشعب وتزداد غموضاً، فالكاتب يستحضر نصوصاً من مخزونه الثقافي أو مقروئه المعرفي ويضمنها

---

[1] كريستيفا، جوليا، علم النص، ص78.

[2] بارت، رولان: نظرية النص، ترجمة منجي الشميل وآخرون، حوليات الجامعة التونسية، عدد 27، 1988، ص81.

نصه الجديد، ولكن في الوقت ذاته يستحضر القارئ في أثناء قراءته للنص نصوصاً أخرى من مخزونة الثقافي الذي قد يختلف عموماً عما لدى الكاتب في أثناء كتابته"[1].

فالتناص عنده ينقسم إلى قسمين؛ مخزون المؤلف الثقافي الذي ينتج النص، ومخزون القارئ الذي قد يختلف في مخزونه الثقافي عن المؤلف، فينتج النص بشكل آخر، وهكذا يصبح النص قراءات مختلفة وكثيرة، فينتجه كل قارئ وفقاً لمخزونه، فيصبح النص غير متناهي الأبعاد، إذ لكل قارئ سلطة يودعه ما يشاء من محاور تناصية.

وعلى هذا فإن مفهوم التناص عند كثير من النقاد الغربيين متقاربٌ يمتح من معين واحد؛ وهو وجود نص في آخر فلا اختلاف بينهم إلا في بعض التفاصيل.

التناص عند النقاد العرب:

أخذ التناص اهتماماً واسعاً وكبيراً عند النقاد العرب، كغيره من المصطلحات النقدية الغربية الأخرى المنقولة إلى الثقافة العربية، فقد عمد كثير من النقاد العرب إلى أخذ هذا المصطلح بما يناسب رؤاهم النقدية المتعددة، فأسهم ذلك في رفض المكان وإثرائه وانقسموا في ذلك أقسم ثلاثة فبعضهم زاوجوا بين التناص والمفاهيم النقدية والبلاغية العربية القديمة، من مثل السرقات والتضمين وغيرهما، أو عالجوا التناص مفرقين بين المفهومين الجديد (التناص) والقديم (السرقات).

وقسم ثانٍ من النقاد أنصب اهتمامهم على أن وضعوا حداً للتناص، بعد دراستهم له عند الغربين من مثل جوليا كريستيفيا وبارت وجيرار وغيرهم. أما القسم الثالث من النقاد فقد أسسوا أبعاداً نظرية أخرى، فراحوا ينظرون فيه، ويقسمونه إلى أقسام مضمونية تارة، وفنية تارة أخرى، "وقد كانت دراسة التناص في بداياتها قد اتخذت شكل الدراسة المقارنة وانصرفت

---

[1] الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، ص3.

عن الأشكال اللفظية والنحوية والدلالية"[1]. بهدف التطبيق، ليخرج مفهوم التنـــاص ضـــمن إطاره النظري والتطبيقي معاً.

ويعد كتاب عبد الله الغذامي (الخطيئة والتكفير) من أوائل الكتب التي تعرضت لمفهوم التناص، ووضعت حداً له، فقد تحدث عن مفهوم التناص عند النقاد الغربيين، مـــشكلاً مهـــاداً لوجهة نظره فيه، وجعله في الكلمات المشغولة وآفاقها المنفتحة على التاريخ. ويشير إلى فهمه للتناص، ما ورد في كتابه، فهو يقول مثلاً "إن الموروث الفني للجنس الأدبي الذي يتفحـــصه النص، يعلي جانب البعد التاريخي للكلمة، لكنه لا يسجنها فيه... ورصيدها الموروث يمكنهـــا من منح إيحاءات متعددة المضامين، وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة على الدلالة على أي شيء يتخيله متلقيها.. وتظافر نظرية (النصوص المتداخلة) مع نظرية الإشـــارات الحـــرة لتـــسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعاً في النص نفسه يتجدد مع كل قراءة"[2].

فالغذامي يقرأ التناص بطريقة جديدة يشير إليها من خلال الحركة الإبداعية في النص الأدبي، ذلك النص المنفتح على التاريخ، فرؤية الغذامي للتناص تقوم على فهم دقيق لوظيفتـــه الإبداعية، التي تشكل احتمالية الدلالة من خلال إشارات النصوص المتداخلـــة مـــن ناحيـــة، والمنفتحة على التاريخ والمستقبل معاً من ناحية أخرى، فرؤيته تختلط برؤية غيره من النقـــاد الغرب في تمازج نظرية التناص بالمتلقي، إذا ما دام هناك المبدع المؤلف للعمل الإبـــداعي،

---

(1) داغر، شربل: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، مـــج6، عـــدد1، 1997م، ص130- 131.

(2) الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية، 1985م، ص324.

فإن هناك القارئ الذي يعيد قراءة الإبداع مرات عديدة، "وما دامت الكلمة تقبل الانعتاق، فإن المبدع هو المعتق الأول ويليه القارئ في مواصلة المهمة"(1).

وقدم عبد الملك مرتاض تعريفاً للتناص بقوله: "التناصية هي شبكة العلاقات النـصية التي تتم بوسائل قراءة نصوص وسماعها، أو ربما حتى كتابتها، إذ كثيراً ما تكـون تناصـية داخلية بحيث ينقل مدبج النص صوراً سابقة في نفسه قصداً أو عن غير قصد"(2).

أما عبد النبي اصطيف في مقالته- (مفهوم التلقي والإنتاجية)، فـي التنـاص عنـده مدموج وكأنه يشير إلى رأي (بارت) في نظرية التناص؛ يقول اصطيف: "ومعنـى هـذا أن الكتاب عندما ينشئون النصوص الخاصة، فهم ينطلقون في إنشائهم لها من النـصوص التـي سبق لهم أن تمثلوها فيما انصرم من أيام حياتهم، وهذه النصوص لعلها تتحاور وتـصطرع، تتزاوج وتتفاعل فيما بينها، وينفي البعض منها الأخر في نفوسهم. وعملية تفاعل النـصوص هذه لا تقتصر في الواقع على منتجي النصوص الجديدة بل تشمل كـذلك مـستهلكيها الـذي يخضعون في أثناء قراءتهم لأي نص لتجربة تفاعل النصوص هذه، والتي تشكل المهاد الذي تنبني عليه عملية التلقي أو الاستقبال؛ لأنها هي التي تسير إنتاج الدلالة أو المعنى الذي ينطوي عليه النص المقروء"(3).

وهو بذلك يضع عملية التفاعل بين النصوص، ويؤكد دورها في التمازج مع غيرها، وفقاً للمقاييس والأعراف التي يستهلكها المرء في التعامل مع نصوص الآخرين، ليجعل منهـا المادة الأولية، الأساسية التي يستخدمها في إنتاجية نصوصه.

---

(1) المرجع السابق نفسه، ص325.

(2) مرتاض، عبد الملك: في نظرية النص الأدبي، الموقف الأدبي، دمشق، عدد 201، كانون الثاني، 1988، ص53.

(3) اصطيف، عبد النبي: مفهوم التلقي والانتاجية، راية مؤتة، الأردن، مجلد2، عدد2، 1993، ص52.

ويضيف بشير القميري فهماً جديداً للتناص بقوله: " الأمر يتعلق بالمقام الأول بإدراك دينامية هذا العمل، وانتمائه إلى ديمومة متجددة (مجددة) ومتحولة (محوله)، تجعله يمتلك ما هو مشترك مع غيره من الأعمال الأدبية الأخرى (قابلية قراءته)، دون أن يتخلص من (الصدى) (الرجع) المتروك فيه، أو يتملص مع ذلك من حساسيته مع السياق الثقافي الذي يتحكم في إنتاج – العمل الأدبي باللغة الأدبية التي من شأنها أن تجعل كل نص (عمل أدبي) يتشرب بسابقه، وليس هناك من إمكان لتصور "نص بكر"[1].

أما مفهوم التناص عند محمد عبد المطلب في كتابه "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني" فقد جاء مصاحباً لإنتاج العمل الإبداعي، وكأنه متأثر بـ (جوليا كريسيفا)، إذ جاء مفهوم التناص والإنتاجية عنده قريباً منها، فهو يقول : "فالإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثل عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة، في شكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يعد تحويراً لما سبقه.. فالارتداد إلى الماضي أو استحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، فقد يحدث تماساً– أو بالضرورة سوف يحدث تماساً – يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، قد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى التناقض... فالنص الجديد لا يتم إنتاجه بالاستناد إلى سلسلة من العناصر تنتمي – إجمالاً– إلى الأدب، بل بالعودة إلى مجموعات نوعية صيغية، كالتعامل مع الأسلوب بعينه، أو طريقة أدائه خاصة"[2].

---

[1] القميري، بشير: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60- 61، 1989م، ص92.

[2] عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1990، ص141- 143.

وهو يؤكد أن النصوص الغائبة تعتبر أساساً هاماً في عملية الإبداع، باعتبارها مرجعاً هاماً للنص الحاضر، وهو يشير في غير موضع من كتابه إلى وجود هذا النمط النقـدي، أي التناص في الدرس البلاغي والنقدي العربي القديم.

ويتجلى مفهوم التناص في دراسة جمال فوغالي "شعرية التناص" إذ يقول: "ذلـك أن النص لم يعد عالماً مغلقاً على ذاته، إنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجيـة سـواء أكانت تاريخية أم اجتماعية أم ثقافية، فتحول إلى بؤرة لمجموعة مـن النـصوص الـسابقة، ظاهرة أو مستترة"[1].

نلحظ أن القول السابق يعتمد على إشارتين مهمتين: الأولى النص المغلق وتحوله إلى نص مفتوح على عوالم متعددة، وهذا أساس مهم ومحوري في أساس الفكر الذي قـام عليـه التناص؛ إذ إنه تحول من وجهة بنيوية مغلقة إلى مفتوحة غير محددة وثابتة. والثانية؛ تـشير إلى شكلين من التناص: ما نعته بالظاهر والمستتر، غير أن هذا التقسيم جاء وفـق الأصـول العمومية للتناص؛ فلم يبين الناقد كيفية الظهور والاستتار والخفاء.

ونجد محمد بنيس يمايز بين القراءة القديمة للنص والقراءة الحديثة له، جاعلاً القراءة الحديثة أكثر دقة وأكثر تعقيداً، لكنه لم يبين كيفية هذه القراءة الحديثة، مما جعل آراءه ضمن أبعاد عامة. ولكنه جعل من التناص التقني محوراً هاماً في التمايز مع التراث النقدي العربـي القديم، حيث "لم يعد النص الغائب اجترارا لنص آخر على النمط القديم "التضمين"، وإن عثرنا على هذا الضرب في المتن الشعري الحديث. بل غدا توظيفاً معقداً في أغلب الأحايين، يولـد

[1] فوغالي، جمال: شعرية التناص في رواية (رمل الماية) واسيني الاعـرج، المـدى، عـدد 14، 1996، ص47.

تفاعلاً خصباً بين النصوص. أي تناصاً يثري مناخاً مغايراً للأصل، تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب، وتتزامن في عمق الطبقات النصية"[1].

فالرماني يميز بين التضمين والتناص، باعتبار أن التضمين رمز للتراث النقدي والبلاغي القديم، وذلك جعل عبد النبي اصطيف يفرق بين المصطلح النقدي العربي القديم والتناص، إذ يقول: "ربما كان من المهم قبل النظر في هذا المصطلح أي التناص الإشارة إلى أنه على الرغم من حداثة عهد النقد المعاصر به، فإنه في الحقيقة يضيف ظاهرة قديمة قدم الكتابة عن الأدب نفسها، أو قدم النقد الأدبي ذاته، وربما كان هذا القدم وراء سوء الفهم الواسع الانتشار له، واختلاطه في أذهان الكثيرين من النقاد المعاصرين من العرب وسواهم بمفاهيم أخرى، كالتأثير والاقتباس والتضمين والسرقات وغير ذلك من المصطلحات التي تبدو في ظاهرها قريبة الصلة به، ولكنها في جوهرها غاية البعد عنه، فمصطلح التناص يستند إلى أسس معرفية لم تتيسر للنقد الأدبي إلا مؤخراً"[2].

فالملاحظ على قول عبد النبي أن تعليقه على المصطلحين يبدو عاماً، وغير مفصل، حيث لم يتطرق إلى تبين أهم جوانب الاختلاف بين هذه المصطلحات، لكنه أكد أن هناك حاجة ملحة إلى التفاعل الحتمي بينها، بوصفها ممارسات ذات أبعاد دلالية متماسكة.

أما التناص عند محمد علي مقلد فقد جاء يحمل فرقاً جوهرياً بينه وبين البعد النقدي العربي القديم، إذ "يتجاوز الأمر هذه المرة المعارضة والمحاكاة والانتحال، وهي ظاهرات عرفت بكثرة في الأدب الكلاسيكي، وفيها كان النص الغائب يظهر بسهولة من خلال المظاهر والعناصر الخارجية للنص... أما الظاهرة الجديدة – أي التناص – فالمسألة فيها أكثر تعقيداً،

---

(1) رماني، إبراهيم، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، الوحدة، عدد 49، 1988، ص53.

(2) اصطيف، عبد النبي، التناص، راية مؤتة، مجلة 2، عدد2، 1993، 2ص51.

ولا ينحصر التأثر فيها ضمن حدود الوزن والقافية، بل يخترقها ليتسرب إلى البنية الداخلية للقصيدة الحديثة، خاصةً وأن هذه مهيأة أكثر من القصيدة الكلاسيكية لأن تخفي وتذيب المظاهر والعناصر الغريبة عنها"[1].

فهنا نجد أن القول السابق يصدع بوجود فارق جوهري واضح بين المصطلح القديم والمصطلح الجديد، فالمصطلح الجديد يقوم على الغموض، مما يكسب اللغة طابع التعقيد، وتصبح ذات احتمالات دلالية أثناء توظيفها للنصوص الغائبة ومزجها بالحاضرة.

وراح بعضهم يضع فوارق أخرى بين السرقات والتناص، وأن هناك اختلافاً واضحاً بين التناص ما هو موجود في النقد العربي القديم، ذلك "إن التناص مفهوم جديد كل الجدة، سواء برؤيته الجديدة للنص أم بالفلسفة النقدية التي يستند إليها، وهو إذ يذكر ببعض الآراء أو الأفكار العائمة المتناثرة القائلة بالتداخل والتفاعل والاقتباس، والتضمين، والمعارضة، والسرقات الأدبية، والإشارة ... إلخ، فإنه يبتعد عنها شاقاً طريقاً جديدة تماما"[2].

وبهذا القول استطاع شكري الماضي أن يقدم رأياً عاماً عن مفهوم التناص والمصطلح النقدي العربي القديم، مما جعل دراسة التناص، دراسة للمؤثرات، أو المصادر، أو حتى علاقات التأثر والتأثير بين نصوص وأعمال أدبية معينة.

صور التناص:

ومعلوماً أن التناص يعد من المسائل المهمة في النقد الأدبي، بوصفه قضية حديثة ذات قيمة فنية مهمة في إنتاج العمل الأدبي، فهو يشكل حجر زاوية في تراثنا الشعري، وذلك لأن له جذوراً وركائز ذات اتصال معلوم في نقدنا القديم، فالشعراء دنوا منه وأخذوا بعض ما فيه

---

(1) مقلد، محمد علي: الشعر والصراع الإيديولوجي، دار الآداب، ط1، بيروت، 1996، ص61.

(2) الماضي، شكري عزيز: من إشكالية النقد العربي الجديد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997، ص172.

من أفكار مهمة، وهم بذلك أخرجوه إخراجاً سليماً خالياً من التشابك والتعقيد والاضطراب الفكري واللفظي، إذ لا بد من الانتقاء في هذا المقام للإدلال على النص المرجع في مقاطع النص، فالتناص عند النقاد القدامى لم يظهر بمثل صورته الحديث بل أشاروا إليه إشارة غير ظاهرة، "ويخيل إلينا أن النقاد القدامى ظلوا يحومون حول هذا المفهوم (التناصية)، ولكنهم لم يتعمقوا به"[(1)].

وعلى ذلك فإنه يصعب القول إن هذا المفهوم كان جلياً في إطلالته على النقاد القدامى، إذ يختلط المحوران معاً، لأن التحوير إعادة صياغة المفهوم وفقاً لواقع فني ومضموني خاص، وهو دلالة على الارتباط الوثيق بالمصطلحات النقدية القديمة، إذ "إن مفهوم التناص ليس جديداً تماماً في الدراسات النقدية المعاصرة، كما يرى معظم الدارسين في هذا المجال، وإنما مصطلح له جذوره في الدراسات النقدية شرقاً وغرباً، بمسميات ومصطلحات أخرى؛ كالاقتباس والتضمين والاستشهاد..، وما شابه ذلك في النقد العربي القديم"[(2)].

ومعنى هذا أن التناص يلتقي مع المصطلحات العربية الواردة في النقد العربي القديم، وفق معادلة واضحة تتجلى في حضور المفهوم بصور متعددة، مشكلة حلقة متواصلة مع الصور العامة للنص من خلال إشارات دالة عليه، فإن النص الحاضر يبني النص الغائب ضمن عملية هدم له وتفتيت أركانه، كي يتم بناء نص جديد وفق المادة الأولية الموجودة في النص الغائب، وهذا من خلال إظهار صوره التي تغني النص الشعري الحاضر وتجعله في حال توالد وتواصل مع غيره من النصوص، مما يشكل عمقاً فنياً يكسب النص ديمومة أكثر

---

(1) مرتاض، عبد الملك: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد، مجلد1، ج1، 1991م، ص28.

(2) الزعبي، أحمد: التناص نظرياً و تطبيقياً، مرجع سابق، ص15.

من ذكر المادة المتناصة، لذا فإنني سأقوم باتباع نوعين رئيسيين أهدف من خلالها إلى إقامة دراستي عليهما في قراءة التناص، وهما:

1- التناص المباشر: إذ يسمى بمسميات متنوعة، منها: (التناص الواعي، أو التناص الشعوري، أو تناص التجلي)، وهو عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة، ويحوي توظيف النص المرجعي ذاته دون مواربة أو تمويه أو تحريف، أو استخدام معاكس له.

2- التناص غير المباشر: ويسمى أيضاً بـ (تناص الخفاء، أو تناص اللاوعي، أو التناص اللاشعوري، وهو التناص الذي لا يكشف عن النص الغائب مباشرة، بل يومئ له أو يرمز إليه، وهذا النوع يستنتج استنتاجاً، أو يستنبط استنباطاً، أو يستوحى استيحاءً[1].

وأخيراً فإن التناص ينظر إلى النص كاملاً ما يجعل الأخذ فيه عنصراً مهماً يتيح قراءة أجمل للنص، فلا حدود بين النص المأخوذ والنص الحاضر لأن النص يقوم بعملية هدم البيت المأخوذ وبنائه في إطار جديد، فيصبح إشارة إلى نص غائب يثري النص الحاضر، وضمن هذه الفاعلية يكون النشاط النقدي.

---

[1] الدهون، إبراهيم، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص33.

الفصل الأول

التناص الأدبي في شعر أبي الحسن التهامي

التناص مفتاح مهم للكشف عن شعرية النص، وإظهار مكنوناته الخفية الداخلية، إذ أنَّه يعدّ سبباً أساسياً في تكوين النص الشعري، ونقل رؤية الشاعر وهدفه الذاتي إزاء موجودات الحياة ورموزها إلى القارئ، أنّ الشعر العربي، القديم منه بوجه خاص، يمثل أرضية خصبة غنية بالمادة الأولية في تكوين الشعر الهادف عند الشاعر، وذلك بإقامة علاقات مع نصوص أخرى ذاتِ حمولات معرفية وثقافية مختلفة، يستثمرها الشاعر لمنح نصه قيماً احتجاجية وجمالية، تقارب البيئات الشعرية الأخرى في تشابه النصوص فنياً، "وذلك بتشكل شبكه من العلاقات القائمة على الثنائية، وهذه الثنائية تتنوع ما بين المطابقة والتباين"[1].

إنّ كشف النصوص الخارجية أو التعالقية في نص ما عملية معقدة في أحيان كثيرة، "وبخاصة إذا تم النص بطريقة محبوكة، بدا حذق ومهارة الصنعة فيها جلياً، ولكن مهما تسترت واختفت وتماهت مع النص، فإنّ القارئ المطلع لا يلبث أن يمسك بأطرافها، ويرجعها إلى مظانها التي استقيت منها، لكن التواصل يظل مختلفاً من قارئ إلى آخر"[2]. وسيتجه الدارس في هذا الفصل إلى دراسة التناص الأدبي في شعر أبي الحسن التهامي، لما له من دور بارز ومهم في إضاءة النص الشعري، مما يجعل القارئ يتحرّى الجمال في النص الإبداعي عبر علاقاته المحكمة والواعية مع نصوص أخرى شعرية ونثرية سابقة. إنّ التناص هو "تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثه، شعراً ونثراً مع النص الأصلي إذ تكون

(1) الدهون، إبراهيم: التناص في شعر أبي العلاء المعري، مرجع سابق، ص 35.

(2) مفتاح، محمد: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز العربي الثقافي، بيروت، ط2، 1990، ص105.

منسجمة ومتسقة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يقدمها أو يعلنها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويتحدث عنها"[1].

وقد قسمت هذا الفصل محورين، سأتناولهما بأسلوب من التحليل والقراءة الصحيحة، بما يتوافق ومفهوم التناص، والمحوران هما:

1- التناص مع الشعر.

2- التناص مع المثل.

1- التناص مع الشعر:

نال الأدب العربي القديم عموماً والشعر منه خصوصاً اهتمام النقاد، لما له من قيمة أدبية وفنية وجمالية في تحسين النص الشعري، والعودة إليه ضرورة لا غنى عنها بوصفة مادة أولية غنية بالعناصر الجمالية، إذ يمثل أرضية خصبة غنية بالإيحاءات والإشارات الدلالية التي تمنح النص الشعري الإبداعي تمايزاً من غيرة، وأسبقية، فيلجأ الشاعر الحديث إلى استحضار أجزاء من نصوص ذلك الشعر القديم، يوظفها في شعره، ويتحاور معها لتصبح مكوناً أساسياً في نصه.

وهذا النوع من التناص يتجلى في نص أبي الحسن التهامي، ويغطي مساحات واسعة في ديوانه فهو يشير إلى القضايا الأساسية التي يقاربها في نصه الشعري، في التعامل مع النصوص الأخرى وتذوقها وتفكيكها لمعرفة ما فيها من قيم جمالية وفنية، كي يشكل منها قاعدة انطلاق نحو الإبداع والابتكار والخلق الشعري، ومن هنا سأقوم بقراءة النص الشعري عند أبي الحسن التهامي قراءة تناصية بوصفها قراءة ذات دلالات أدق وأعمق، ورؤية أوسع.

---

(1) الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، مرجع سابق، ص 43.

التناص في شعر أبي الحسن التهامي يحتاج إلى قراءة واعية فاحصة، وإحاطة واسعة في تدبر المفردات ومعانيها من خلال فهم دقيق؛ لأنَّ التهامي قد تشرب وهضم أشعار العرب، وفهم مقولاتهم، واستوعب عباراتهم وصورهم وتأثر بهم وتبادل التأثر والتأثير في أغراضه الشعرية معهم، سواء أكانو من الشعراء الجاهلين أم الإسلاميين أم الأمويين أم العباسيين، إذ ردد في شعره الألفاظ والمعاني عن قصد أو غير قصد بصياغة جديدة، تخرج عما جاء به بعض هؤلاء الشعراء من عصورهم المختلفة لفظاً لكنه تمثل روحه، وبتلسك الطريقة نجد التهامي يحفل باقتفاء أثرهم، وينظم على منوالهم. "اذْ يدور في فلك بعضهم بمقدار ما أتاحته له ظروفه الخاصة وظروف عصره العامة، ولم يختلف عنه إلا بمقدار ما اختلفت بينهما هذه الظروف، فهو اختلاف لم يتعمده تعمداً، ولم يقصد إليه قاصداً، وإنما فرض عليه فلم يملك إلا أن يستجيب له وينسج على منواله"[1].

مما يجعل "وجود علاقة بين نصين، أحدهما سابق والآخر لاحق، وهذه العلاقة قد تكون على صعيد الشكل أو المضمون، أو كليهما معاً، متكئة على نماذج متعددة: الاقتباس أو التضمين أو الإيماء أو الإشارة ....." [2].

وفي ضوء ما تقدم، فإنَّ الدارس مهتم بالبحث عن الفاعلية الجمالية للتناص في ما اهتم به التهامي من الشعر القديم، إذ ابتدأ من شعر العصر الجاهلي، وانتهى بشعر عصره: (العباسي)، وذلك تبعاً لإدراك التهامي للتجارب الشعرية المميزة والعميقة ذات الطاقات الإيحائية التي لم يسعه إلا أن يتأثر بها مدفوعاً بحساسية شعرية مرفهة، وذوق أدبي رفيع، بالإضافة إلى الموهبة العالية.لأن التهامي بطبعه مولعٌ بالتداخلات النصية، والتواشج مع

---

(1) خليف، يوسف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، مكتبة غريب، القاهرة، 1980م، ص210.

(2) جوخان، إبراهيم: التناص في شعر المتنبي، ص43.

نصوص متنوعة، ومتغايرة العصور، ومتباينة الموضوع. وسنتناول تناص التهامي مع الشعر العربي القديم على النحو الآتي:

أ- التناص مع شعر العصر الجاهلي.

ب- التناص مع شعر العصر الإسلامي والأموي.

ج- التناص مع شعر العصر العباسي.

أ- التناص مع شعر العصر الجاهلي.

يعد الشعر الجاهلي ديوان العرب، فعده النقاد العرب القدماء أنموذجاً إبداعياً فريـداً، فجاءت دراساتهم النقدية تكريساً للمرتكزات التي قام عليها هذا الشعر، وأسسوا بذلك تقاليد فنية انبثقت عن جوهر نظامه وتقنيه تشكيله.

ومن المعروف أن العصر الجاهلي مثل عدداً من الشعراء المرموقين في ساحة الشعر العربي نظراً لمنجزهم الشعري الكبير، ويعد امرؤ القيس من أبرز شعراء العـصر الجـاهلي ورائدهم على حد سواء، وقد ترك أثراً واضحاً، وسمات فنية خالدة فـي التجربـة الإبداعيـة للشعر العربي فضلاً عن أنّه "شغل الشعر والشعراء في كل عصور الأدب العربي، وله فيـه مكانة كبيرة، وذلك في تجربته الأدبية والحياتية، وتكاد تكون شخصية امرئ القيس شخـصية أنموذجية في رحلة الشعر العربي القديم والحديث فطالما استلهم الشعراء تجربة امرئ القـيس الشعرية بأساليب مختلفة ومتعددة، وهذا يشير إلى أهميتها ومـدى انتـشارها بـين أوسـاط الشعراء"[1].

والتهامي وظف تجربة امرئ القيس الشعرية، بوصفها أرضية خصبة ومـادة أوليـة غنية، يعمد إليها الشعراء في كثير من أعمالهم الأدبية، لما لها من خصوصية لم توجد عنـد كثير من الشعراء " إذ سبق إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب واتبعه عليها الشعراء، مـن استيقافه صحبة في الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ"[2].

إذاً فقد عمد التهامي إلى اكتساب خبرات من شعراء عصور سـابقة، واسـتطاع أن تضمينها شعره بما يتوافق معها عن طريق التناص، واستطاع الحصول على الفائدة الـشعرية

---

(1) الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، ص50.

(2) الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبه: الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحـه، مراجعـة نعـيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، 1989م، ص 52.

مع تلاقيه مع شعراء مشهورين لهم باع طويل بالشعر، وعلى رأسهم امرؤ القيس، فجسد نص التهامي بالتناص مع نص هذا الشاعر الكبير صورة إبراز ملامح الاتفاق في الوقـوف علـى الأطلال، وإظهار غرضه من الشعر، فبدا ذلك واضحاً في قوله[1]:

قِفوا جَددوا عَتبًا على منْ لهُ العَتْـبُ　　　فكمْ راغبٍ في الصفحِ ممنْ لهُ الذنبُ

أي قفوا جددوا عتبكم على من له الحق في العتاب، فكم من شخص يطلب الصفح ممن هو مذنب.

نجد التهامي يرسم لنا صورة الوقوف على أطلال الحبيبة الراحلة، ويجعل منها رابطاً بينه وبين الممدوح من خلال إبراز صورته وهو يطلب الصفح، والتهامي يحاول أن يجعل هذا الرابط مادة أساسية في مدحه للممدوح، فسعى إلى توظيف طاقاته الإبداعية المكتسبة، وهـذا باعتماده على ألفاظ وعبارات ذات مدلول واسع يحمل معاني عدة، لتكون بداية واضحة فـي تكوين علاقة قوية بينه وبين المتلقي، والسمو بها من خلال نصه، فالناظر إلى هذا النص يجد قرباً كبيراً بينه وبين شعراء آخرين، وظفوا في أشعارهم مثل هذه الألفـاظ والعبـارات ذات المعاني الدالة على المشهد، الذي يعتمد بشكل أساسي على الوقوف والتأمل، وإظهار ما عنـد الشاعر من أحاسيس صادقة تجاه الغرض المنشود، وعلى هذا نجد التهامي قد نظر في هـذا إلى ما قاله امرؤ القيس في شعره إذ يقول[2]:

قفا نبكِ منْ ذكـرى حبيـبٍ ومنـزلِ　　　بسقطِ اللِوَى بينَ الدخولِ فحوملِ

فالشاعر استوقف من يبكي لذكر الحبيب، فوقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر العهد والمنزل والحبيب وتوجع واستوجع، وطلب ممن معه مشاركته الوقوف على الأطـلال التـي

---

(1) التهامي، أبو الحسن التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، شرح وتحقيق علي نجيب عطوي، دار مكتبـة الهلال – بيروت – لبنان – 1986م – ط1 ، ص 62.

(2) الكندي، امرؤ القيس، بن حجر بن الحارث، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبـراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1985، ص 8.

رحل عنها أهلها وأصحابها بمن فيهم محبوبته، فالشاعر وقف للبكاء علـــى ذكـــرى حبيبتـــه ومنزلها الذي كانت فيه، وتمكن من الإجادة في استعمال الألفاظ المناسبة التي جعلت من النص لوحة فنية جميلة. وتأثر بذلك التهامي الذي عمد إلى توظيف بعض هذه الألفاظ فـــي نـــصه، فطلب من صحبته الوقوف كما هو الحال عند امرئ القيس، فتناص معه في هذا الموضـــوع وهذا الوقوف، وذلك بقول التهامي "قفوا" وقول امرئ القيس "قفا"، فقد وظف التهـامي هـــذا التركيب بمعناه الذي جاء عليه، وما يحمله من دلالة في نصه، متناصاً في ذلك مـــع امـــرئ القيس، وحمل هذا التناص معاني عدة من خلال الوقوف والطلب واستحضار للغائب بما هـــو عند امرئ القيس.

واستطاع التهامي توظيف ألفاظ حملت معاني قيمة في إثراء نصه، وتشربها من نص آخر قديم، فإنَّ "خير الشعر ما قام بنفسه، وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها واستغنى ببعضها لو سكت عن بعض[1]".

واستطاع أن يوظف في نصه الشعري السابق كل المظاهر المتعلقة بالمحبوبـــة مـــن وقوف وبكاء وذكر العهد، وكل ذلك في بيت واحد، ما جعل الأدباء يعدونه بحق مـــن أجـــود مطالع الشعر العربي، وذلك مكن التهامي من التناص معه في هذا البيت، كي يقرب من قصده المطلوب في نصه للمتلقي وتتضح الصورة لديه، والتهامي يعود إلى اكتساب خبـــرة امـــرئ القيس في شعره من خلال قوله، الذي يقول فيه[2]:

قِفوا عَرِّجُواْ عُوجوا على ذي صبابةٍ ... بأحشائهِ نـــارٌ تـــأججُ لا تَخْبـــو

---

[1] العسكري، الحسن بن عبد الله: المصون في الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2،مكتبـــة الخـــانجي، القاهرة، 1982م، ص 8-9.

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص62.

فالتهامي يضيف إلى بيته السابق هذا البيت من خلال مقدمته، وقصد به: قفوا وميلوا على محب بأحشائه نار متأججه لا تسكن، والتهامي هنا يؤكد طلب الوقوف على الأطلال والإطالة في التأمل بها، وهذا لأنَّ نار الحب وتذكر الأيام الخالية تجعل المشاعر هائجة متأججة لا تهدأ ولا تخمد، وذلك "يؤدي بالضرورة إلى تكثيف المعنى الفني، والتعبير بدقة لغوية مركزة"[1].

وقد استطاع التعبير بدقة لغوية مركزة، فتناصه مع امرئ القيس في هذا البيت كان واضحاً، إذ يقول[2]:

عُوجا على الطَّللِ المحيلِ لأنَّنا   نبكِي الديارَ كَما بَكى ابنُ خِذامِ

وهنا إشارة واضحة إلى تأكيد طلب الوقوف على الأطلال، وذلك من خلال ذكر من سبقه في الوقوف عليها وهو (ابن خذام) وهذه الإشارة فيها حثٌّ على الوقوف على الأطلال، وكأنَّ الوقوف عليها نوع من العرف الموروث الذي ورثه عن سابقيه من الذين وقفوا، ونجد أن التهامي وظف نص امرئ القيس، ووظف ما وجده مناسباً لنصه، من ناحية الدلالة والانسجام الفني، فكان التناص واضحاً، حين أشبع نصه، مما حواه نص امرئ القيس.

وبذلك استطاع استحضار نص امرئ القيس، وجعله مستمراً في نصه، إذ خدم الغرض الذي يطمح إليه من نصه القائم على أساس المدح، "فكون المقدمة الطللية تقتضي ذات التقليد الشعري من الوقوف والبكاء وذكر الزمن، فهذا إنَّما يفتح أفقاً واسعاً لتداخل القصائد في فضاء نصي متشابك ووجود تربة خصبة للتفاعل النصي"[3].

---

(1) عيد، رجا، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص 26.

(2) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، ص 15.

(3) بنيس، محمد: ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، ط1، بيروت، 1990، ص182.

فيوظف الشاعر هذه الصورة توظيفاً شعرياً لائقاً، وعلى ذلك فإنَّ الصور الجزئية تتشكل من خلال دلالات الأطلال، إذ تصبح رمزاً دالاً على حياة انتهت في إطار زمني بعيد. والتهامي يسعى إلى تحقيق صور الأطلال من خلال وقوفه بها، مؤكداً ذلك في تعميق موقفه من امرئ القيس في وقوفه على الأطلال، وذلك من خلال قوله[1]:

هَلْ عَهْدُنا بِلِوَى الشَّقيقةِ راجعٌ ... فيعودُ لَي فيه الوصالُ شقيقاً

يصور الشاعر المحبوبة وخيالها، وأياماً جميلة قضاها معها في أماكن لها ذكرى طيبة على قلبه، ولا تزال منعطفات الرمال وبئر الشقيقة، وهو اسم بئر في ناحية أبلى من نواحي المدينة يشهد على تلاقينا، والقلب يخفق من شدة الوصال بيننا، وفي تلك الأيام كانت موجات الحب قوية وعاصفة، فيعيد صورة أماكن وقف عليها مع محبوبته، وكانت في وقتها أماكن بارزة، أما الآن فاندثرت وأصبحت أطلالاً خامدة لا حياة فيها، فيحاول أن يكثف المعنى، وذلك بتوظيف ألفاظ دالة شكلت السعادة مادتها، فتدور الصور الجزئية فيه على هذه السعادة، من خلال الصور الدالة على الأطلال التي ترمز إلى حياة انقضى عهدها، لم يبق منها سوى المكان على التلاقي والوصال في عهد الحياة السعيدة السابقة، وبهذا التحول يصبح الطلل والديار دلالات على جمال الأيام الماضية وعلى نشوة الحب الصادق للمحبوبة، فنجد التهامي يوافق امرئ القيس في ذلك، وذلك في قوله الأخير[2]:

ديارٌ لهندٍ والربابِ وفرتني ... ليالينَا بالنَّعفِ مِنْ بُدْلانِ

يؤكد امرؤ القيس معرفته الطلل، طلل هند والرباب وفرتني؛ فكنت أمضي الأيام والليالي معهن، نلهو في هذا الوادي المنحدر من الجبل والمرتفع عن الوادي "النعف" في ناحية "البدلان" وهنا الأماكن المتمثلة بالأطلال هي رمز حياة الشاعر في وقتها، بل إنَّها هي الحياة

---

[1] التهامي: ديوان أبي الحسن التهامي، ص 289.

[2] امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص 209 .

السعيدة التي مثلت جمال حياته مع مرحه، ولوعة حاضره الذي عاش بالحب الصادق مع المحبوبة، فوظف نص امرئ القيس من خلال استحضاره في نصه، وذلك بتوظيف ما لزم من الألفاظ والمعاني الفنية المكثفة في تجميل نصه، كي يتوافق مع مضمون النص.

فهو يستخدم الطلل ليعبِّر من خلاله عن الصراع النفسي والحالة النفسية التي يعيشها، وعن الوجد والصبابة والقلق والاضطراب، وما البكاء على هذه الأطلال والوقوف عليها، فقد وظف البنية الطللية لتنقل الموقف الذي يسعى لإيصاله إلى المتلقي، متخذاً من تقنية التناص قناعاً يتستر خلفه، بعد أن وظف ما قاله امرؤ القيس في نصه، وبهذا أصبح نص التهامي غنياً بالمعاني الفنية صاحبة الدلالات العميقة التي جعلت نصه نصاً مميزاً، فهو يجمعها كلها للدلالة على مقدرته في جمع الرموز في تكوين الرؤية، ليحول ملامح النص الغائب إلى ملامح حاضرة في نصه، مما يساعد المتلقي على تحليل النص وقراءته بالشكل الذي يريده، إذ يكون نصاً مفتوحاً، مما يؤدي إلى استمراره ويجعلنا نقرؤه بأسلوب أكثر جمالاً.

ثم جاء التهامي في موطن شعري آخر يعبر عن حاله في مجابهة الليل الذي يحمل معه الصعوبات والهموم، مجسداً في ذلك قول امرئ القيس، إذ يقول التهامي[1]:

وَلَيلٍ كَسا الآفاقُ ثَوبَ ظَلامِهِ ... وَآلى يَميناً في الإقامَةِ يَمكُثُ
ثَويتُ وَقَلبي فيهِ لِلهَمِّ حَلقَةٌ ... أكابِدُهُ وَالخَوفُ بِالنَفسِ يَعبَثُ
أُصَبِّرُ روحيْ لا تُراعي بلْ اصبِريْ ... سَيدركه نورُ الصَبَاحِ فيحنثُ

يؤكد التهامي أنَّه ذات ليلة كسا الآفاق فيها الليل بظلامه، وأقسم يميناً على أنَّه مقيم مطيل المكوث، فيقول حين أقمت فيها أي "الليلة" وقلبي تخالف مع الهم يكابده، والخوف يلعب بنفسه، فخاطبت نفسي، وهدأت من روعها، وقلت لها لا تخافي واصبري، فإنَّ هذا الليل الذي يخفيك سينجلي ويعقبه الصباح.

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 68.

والتهامي في هذا الموقف مهموم من خبايا الليل، وخوفه كامن في نفسه، فهو في حال تخبط من لوعة حاضره، وما يدركه في مشاعره، من حزن وهم، إذ لجأ إلى معانٍ موجـــودة في نص آخر سبقه إليها امرئ القيس، " وليس لأحد من أصناف القائلين غنـــى عـــن تنـــاول المعاني ممن تقدمهم ونصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ويبروزها في معارض تأليفهم"[1].

ونص التهامي يتشكل في إطار متشابك مع معاني غيره من النصوص، فضلاً على أنَّه تمكن مِن تكوين صورة قريبة من غيره، فقد نظر التهامي في نصه إلى ما جاء به امرؤ القيس في قوله[2]:

وليلٍ كَموجِ البحـرِ أرخـى سُـدولهُ ... عليَّ بـأنواعِ الهُمـومِ ليبتلِـي

امرؤ القيس يشبه الليل بموج البحر في تراكمه وشدة ظلمته وتتابعه وسدوله وستوره؛ أي اشتمل عليه الليل بأنواع الهموم ليختبر ما عنده من الصبر والجزع، واستطاع امرؤ القيس أن يبدع في توظيف الألفاظ ذات المعاني المكثفة في نصه، فأكسبت نصه طابعاً جمالياً تجسد في سياق النص، ونجد أن التهامي قد وظف قول امرئ القيس هذا، وظف التركيب "وليل كسا" بما عناه كما هو الحال عند امرئ القيس، وكذلك "وليل كموج"، إلا أنَّه أضاف ونوَّع في بعض الألفاظ ليتوافق مع موقفه الذاتي. ويمكن القول إنَّ التهامي وصل في نصه إلى ما أراده فـــي مدحه للممدوح، فسياق النص يعد نقطة تحول يأخذ التهامي فيه، واشتراك كـــل مـــن امـــرئ القيس، والتهامي في الألفاظ والمعاني، يعد حشداً لصور أراد كل منهمـــا إظهارهـــا لتواكـــب المضمون، فتناص التهامي مع امرئ القيس شكل بناءً فكرياً يصور الواقع الذي يريده، وتبين

---

(1) العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد النجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ص202.

(2) امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، ص 8.

هذه الصور مضموماً كامناً في نفس التهامي، عبر عنها من خلال إشارات اعتمد عليها من نص امرئ القيس، ليكون قادراً على التعبير عن معانيه ومضامينه وفقاً لمنهجه الخاص.

وارتفعت وتيرة التناص مع نصوص امرئ القيس عندما وظف التهامي بعض المعاني العميقة، التي بدت واضحة في ألفاظه المستخدمة في وصف الليل القاسي، إذ يقول [1]:

أيا من ليلٍ ضعيفِ الهَربِ حَرونٍ وصُبحٍ بطيءِ الطَّلبْ
كأنَّ على الجّوِ فَضْفَاضة مَساميرُها فِضةٌ أوْ ذَهبْ
كأنَّ كَواكِبَه أعينٌ تُراعي سنَا الفجرِ أوْ تَرْتَقِبْ

فالتهامي يتضجر من قسوة الليل وهذا بقوله، آه من ليل عنيد يصر على عدم الذهاب ومن صباح بطيء الظهور، وأنَّ هذا الليل البطيء يظهر وكأنَّه قد لبس درعاً واسعة فيها مسامير من الفضة أو الذهب، وهذا الليل تظهر فيه الكواكب كأنها على موعد من الفجر ترتقب بزوغه بفارغ الصبر.

فالتهامي يشترك في هذا النص مع امرئ القيس في وصف الليل، إذ يوظف معانيه ويجعلها تميل كثيراً إلى نصه، فيتفق مع امرئ القيس في شدة قسوة الليل وعنائه منه لعدم تكشفه وانجلائه، إذ يحاور الليل بمضمون دال على قسوته، غير أنَّه مصر على البقاء وعدم الزوال، إذ بدا ذلك واضحاً في قول امرئ القيس[2]:

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلِي بصبحٍ وما إلا صباحُ منك بأمثَلِ
فيالكَ منْ ليلٍ كأنَّ نُجومَه بكلِّ مغارِ الفتلِ شُدتْ بيَذبلِ
كأنَّ الثُريا عُلقتْ في مَصامها بأمراسِ كتانٍ إلى صمِ جَندَلِ

وامرؤ القيس يطلب من الليل الذهاب والانكشاف؛ لأنَّ الليل فيه قسوة الظلمة، وما تحمله من هموم عاتية على نفسه، وأنَّه يبدأ بالصباح مهموماً وبالليل أيضاً، وذلك من قوله:

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 28.

(2) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص 18.

"وما الأصباح منك بأمثل" ثم يصف نجوم الليل التي استقرت في مكانها وثبتت، وكأنها شدت بحبل مفتول قوي إلى جانب الجبل، فهي لا تسري، وكأن الثريا باتت مضروبة في الأرض؛ فهي لا تبرح منه كمصام الفرس، وهو مربطه الذي يربط به بالحبل خشيه هربه وضياعه.

وسعى التهامي من تناصه إلى إظهار صور محوره بطريقة واضحة يقتضيها نصه، وذلك في توظيف الألفاظ التي وافقت معانيها عند امرئ القيس، مثل "أيا من الليل"، إذ عبر عنها بالتضجر والألم، وعند امرئ القيس في قوله "ألا أيها الليل"، إذ أنَّ المعنى واحدٌ، والهدف من هذا المعنى مشترك من قبل الشاعرين، وهذا ما هدف إليه التهامي في نصه، ما حمله على التناص مع امرئ القيس، إذ أنّه يعمد في نصه إلى مزجه لنصوص أخرى، كي تشكل صوراً متداخلة وفقاً لخاصيته الشعرية، "لتؤدي بالنهاية إلى تناغم واضح، وبعدٍ متجانسٍ لنصه ضمن محور مضموني وفني جامع تحمله دلالات فنيه يضعها في صورة جديدة ضمن توظيفه النص الغائب[1]"، متمثلاً بدلالات مختلفة منها "كواكبه" "والفضة والذهب" والمسامير، وهي رموز تحمل بعداً فنياً أراده التهامي في تجلي نصه، ليجعل المحور المضموني في نصه يقوم على هذه الرموز، ضمن سلسلة من الألفاظ ذات المعاني المشتركة، إذ تحمل كل واحدة منها لوحة جمالية مرتبطة بصورة لها طابعها الخاص، فيتمكن التهامي من توضيح قصده في فضاء النص الشعري، وما يحمله من أبعاد متعددة.

ونجد التهامي في موطن شعري آخر يوظف ما قاله امرؤ القيس في بعض المعاني والصور التي لها صلة بالهدف من حب أو صيد أو غيرها، إذ بدا ذلك واضحاً في قول التهامي[2]:

---

(1) رماني، إبراهيم، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، ص70.

(2) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 307.

مَـا بـالُ طَرفِـكَ لا تنْجــو رمِّيَتَــهُ   كأنَّما هــوَ رامٍ مــنْ بَنِــي ثُعَــلِ

يصور التهامي في نصه ريق المحبوبة الذي يستساغ شربه، وأنَّ في عينيها الأسنة والرماح، وما بال طرفك لا ينجو من رميته أحد وكأنَّه رام من بني ثعل، فهنا تظهر صورة المحبوبة وكأنها صياد قادر على إصابة هدفه بدقة وسهولة، وذلك بوجود سهام في عينها، فلا يمكن لأحد أن ينجو منها؛ لأنها تصيب الهدف مباشرة كرماة بني ثُعل الذين عرفوا بالصيد، وشهروا بالرماية الصحيحة، حتى أنَّ امرأ القيس شهد لهم بذلك، فلما رأوها هموا بها فذبحوها، وإذا هم قناصون من بني ثعل، والتهامي أراد أن يبين مدى قنص عيون المحبوبة لمن ينظر إليها، وذلك بذكر مدى قوة بني ثُعل في قنص الطرائد، وهو بذلك يوظف قول امرئ القيس(1):

ربَّ رامٍ منْ بني ثُعَلٍ   مُخرجُ كَفَّيهِ مِنْ سُترِهِ

إذ قصد امرؤ القيس بذلك بني ثعل أنفسهم الذين كانوا مشهورين بالحذق في الرماية، وكانوا يخفون أنفسهم بالقتور، وهي الأماكن التي يختبي بها الصياد من أجل اكتمان الوحوش لئلا تراه فتفر وتفزع منه.

والتهامي قد تناص مع امرئ القيس في قوله السابق تناصاً واضحاً، وذلك بأن جعل عيني المحبوبة تصيب الهدف بدقة بالغة كما يفعل بنو ثُعَل فوافقت المعاني المكثفة الصور الجزئية في نصه، وهو بذلك وظف الألفاظ ذات المعاني العميقة في تكوين بناء جديد فحول المضمون الشعري فيه، وهو مضمون يتمحور حول الهدف الذي يصيبو إليه، "وهذا من خلال إطار تناحي واضح، يتجلى في غرضه الشعري، وما تحيله نصوص غائبة إلى مضامين جديدة في نص شعري حاضر"(2)، استطاع التهامي فيه التماشي مع نص امرئ القيس الذي

---

(1) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 4، ص 17.

(2) السعدني، مصطفى، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، 1991، ص85.

اعتمد عليه مباشرة في صنع مادته الشعرية، وتحديدها من قبل الألفاظ والمعاني التي تمازجت معاً في مجملها، ما جعلها ترسم صورة مطابقة تحمل دلالات فنية، لتعبر عن المعاني ضمن دلالات عميقة وضمن أبعاد فنية تجعلنا نقرأ النص عنده بصورة أجمل، مما يرقى بالنص الحاضر فنياً ومضمونياً، وإذ يتجه التهامي إليه فهو يشعر بأهمية ذلك وضرورة توافره في نصه.

ومن الملحوظ أن تناصه مع امرئ القيس شكل نواة أولى في حقل إبداعه الشعري، كما هو الحال عند غيره من الشعراء، فقد وجد بالتناص مع غيره وسيلة مهمة في تشكيل نصه؛ لأنه في حاجة إلى الإطلاع على آثار من تقدمه من الشعراء، "فالشعر ليس موهبة، وحسب، وإنما هو أيضاً دراسة لآثار السابقين، وتمرس، بغية الإفادة منها"(1).

ونجد أنّه احتاج إلى تدعيم نصه، بما يوافق حاجته، من نص آخر، وذلك بكثير من الصور الدالة على فكرته الخاصة بوجود نص يحمل دلالة إيجابية من خلال صور دالة على حاله التي يعيشها، فالمشاعر عند التهامي تمثل إحساساً صادقاً بالحب وإحياء ذكر المحبوبة، فهو يعبر عن ماهية الحب من خلال تجسيد كثير من المواقف التي تدل على محاور دلالية قد عبر الشاعر بها عن رغبته في الحب، ومدى شعوره بإحساس جميل تجاه المحبوبة، ثم البحث عن الحنان المفقود. فنجده جسد بذلك قوله الذي وافق فيه قول النابغة عن المحبوبة وجمالها وتشبيهها بالأقحوان، إذ يقول التهامي (2):

يَحكي جَنا الأقحوانِ الغضِّ مَبسمُها — في اللونِ والريحِ والتفليجِ والأشرِ
لو لمْ يكنْ أقحواناً ثَغرُ مَبسِمَها — ما كانَ يَزدادُ طيباً ساعةَ السحرِ

---

(1) هدارة، محمد مصطفى: مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط2، 1975، ص209.

(2) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 182-183.

أي أن هذه الحسناء تشبه الأقحوان في كثير من الأمور فهي مثله في الطعم، إذ تأخذ منه النحلة الرحيق لتصنع العسل، وتشبهه في الرائحة الطيبة، كما أن أوراق زهرته تنفلج بعضها عن بعض، كأسنانها، وأوراق هذه الأقحوان أيضاً حادة، كأطراف أسنانها. ولو لم يكن ثغر مبسمها كالأقحوان، لما تمتعنا بطيبه ساعة السحر.

فالتهامي يوضح مدى جمال محبوبته، بأن ثغرها بنوع من أنواع الزهر الجميلة وذات رائحة زكية، فالأقحوان نوع من الورود جميلة المنظر استعملها كثير من الشعراء في تشبيه ثغور محبوباتهم، لما تحمله من صفات جميلة، ولذا فقد عمد التهامي إلى توظيفها في نصه كي تدل على إحساسه ومدى شعوره تجاه المحبوبة، كما هو الحال عند الشعراء القدامى مثل النابغة، إذ التهامي في نصه نظر إلى نص النابغة الذبياني الذي عبر فيه عن جمال المحبوبة واصفاً إياها بالأقحوانه الجميلة، إذ يقول فيها[1]:

كالأقحوانِ غَداةَ غِبِّ سمائهِ ... جفَّتْ أعاليه وأسفلهُ ندي

فيصف النابغة محبوبته بالاقحوانة الجميلة بعد أن سقط عليها المطر، بعد أن جفت أعاليها، أي أمطرت ليلاً، فنحى ما عليها من غبار، ثم جف الماء من أعلاها فاشتد بياضها وحسنت وارتوت من ذلك المطر، فغذى أعلاها فاشتد بياضها.

وهنا تجلى أثر التناص لدى التهامي بتوظيف الأقحوانه في وصف المحبوبة كما هي الحال عند النابغة الذبياني، فوظف الألفاظ التي تحمل صورة الأقحوان توظيفاً جعل منها جزئية مهمة في نصه، والمعاني التي حملتها هذه الأقحوانه اتفقت عند التهامي والنابغة، ونجد أن هذا التناص الصادر عن التهامي مع النابغة من خلال ألفاظه ومعانيه المشتركة في إبراز صورة "الأقحوانه" يمثل نقطة التقاء متعمدة في إبراز صفات المحبوبة وجمال أسنانها البيض

---

[1] ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار المعارف، ص 95.

التي تشبه في بياضها جمال وبياض الأقحوانة التي ارتوت من ماء المطر، "والصورة الشعرية في هذا البيت جاءت نتاجاً لما يسمى بالتولد والتناسل الذي يتم معه تقليب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة"[1].

فالتهامي وظف الأقحوانه، وما تحمله من صور ودلالات مكثفة، لتنقل مشاعره إلى المتلقي، مظهراً لديه التناص ضمن دلالات خاصة تعبر عن حاله النفسية، إذ شكل توظيف الأقحوانه المحور المهم والأساسي في نصه، ما شكل أبعاداً دلالية وفنيه تلائم هذا النص، ويعيد رسم صورتها في شكل جديد، إذ حملت المعاني الدالة على الأقحوان إشارات وصوراً ما كانت عليه في النص الآخر، الأمر الذي أعطى النص عمقاً دلالياً، وامتزاجاً واضحاً بين النصين،" فلا حدود فاصلة في العمل الإبداعي بين تقنية وأخرى، إذ أن تداخل النص الحاضر مع النص الغائب، يكون ضمن لغة أسهل قد تكون أسهل من الغائب، وذلك بوجود إشارات أكثر مباشرة يتم تضمينها ضمن تقنية تدل على الأبعاد التي يحملها كل نص، إذ أنَّ الشعر يتحول من زمن إلى آخر فكان لا بد من شعر جديد، يوظف الشاعر من خلاله ما يجده مناسباً لغرضه الشعري"[2] وهذا ما سعى إليه التهامي دائماً، إذ جسد في ذلك صورة المحبوبة التي ابتعدت، وعلاقة الغراب بها، تجسيداً، يصل فيه إلى ما جاء به النابغة في نصه الشعري عن الغراب ومدى علاقة ذلك بالمحبوبة، إذ يقول التهامي [3]:

كنّا نُضيفُ إلى الغُرابِ فِراقَنا فإذا المشيبُ هو الغرابُ الأزهرُ

---

(1) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، ص 134 .

(2) الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقاً، مرجع سابق، ص 80.

(3) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 227.

فهو يحاول أن يقارن بين الشؤم من الغراب والشؤم من الشيب، فكلاهما شؤم، وكلاهما يحمل فراق شيء، فشؤم الغراب يحمل فراق المحبوبة، والثاني شؤم الشيب يحمل فراق الشباب، وهو المحبوب عند الشاعر والإنسان على حد سواء.

فالتهامي في هذا النص يصور الشؤم بأشكال عدة، فمنها ما هو شديد، ومنها ما هو أقل شدة، وكلاهما يعد شؤماً مذموماً في رأيه، لأنّه يحمل معاناة صعبة لمحبوب يفارقه بلا عودة، إذ أنّ الشؤم بفراق المحبوبة، وفراق الشباب بالشؤم بالشيب، ظواهر بارزة وصور متعارف عليها في الشعر العربي، إذ تتشابك النصوص وتتداخل بعضها مع بعض، لكونها تقليداً شعرياً، لأنها تعبّر عن هموم الإنسان العربي في كل مكان وزمان، "إذ تتجلى دلالات هذه النصوص في صور تعتمد على معان توحي بدلالات يتولد فيها التكرار ليصبح نمطاً تقليداً سائداً"[1]، وهذا من خلال لوحات فنية حملتها نصوص سابقة. ومن معالم ذلك ما جاء به النابغة في قوله عن الغراب وشؤمه في الحياة إذ قال فيه[2]:

زَعَمَ البوارحُ أنّ رحلَتنا غداً وبذاكَ خَبَّرَنا الغرابُ الأسودُ

فهنا نجد أن (الغراب) هو الاسم البارز في نص النابغة، بوصفه إشارة مهمة ورمزاً يوحي بالشؤم، وهو بذلك يمثل وما يحمله من مدلولات خاصة أو عامة، فهو وظف في نصه، اللوحة نفسها التي جاء بها النابغة وهي لوحة ترسم صورة الغراب بوصفه رمزاً للشؤم، فيتناص التهامي مع النابغة تناصاً واضحاً في الصورة هذه وقد جاء التناص مباشراً، لأنّه مثل الألفاظ المتمثلة بتركيب (الغراب) والمعنى المتمثل في الشؤم والفراق، فنجد علامات توظيف الغراب واضحة في تقريب الموقف المتمثل بالصورة المكثفة الدلالة إلى المتلقي، وهنا تبرز

[1] عصفور، جابر: حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص110.

[2] الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، ص13.

تقنية التناص ضمن نص غائب، بعد أن تشرّب التهامي ما قاله القدماء في الغراب، "فأخذ يعيد إنتاج النص الحاضر بشكل يقوم على التكثيف أحياناً، وباستعارة النص الغائب القديم أحياناً أخرى"[1]. ثم جاء في موطن آخر يجسد ما جاء به النابغة عن ريق المحبوبة، وما يعبق منه من رائحة زكية، بقوله [2]:

كأنَّ بُعيدَ النومِ في رشفاتِها سلافُ رحيقٍ رقَّ منها مدامُها
ويعبقُ ريَّاها وأنفاسُها معاً كنافجةٍ قدْ فضَّ عنها خِتامُها

يعني برد رضاب لديها لو حاول المرء شربه لزاد هياج عطشه وهيامه، فيا عجباً من غلة كلما حاولت أن ترتوي زاد اضطرامها، وهوَ يشبه ريق المحبوبة بخمر مميزة وأنفاسها بالطيب.

فالتهامي يصور في هذا النص عذوبة ريق المحبوبة ولذة شربه التي لا تقلل من عطشه بل تزيده عطشاً وهياماً، فاعتمد بشكل كبير على المعاني الواضحة السهلة في وصف ريق المحبوبة وأحسن توظيف الألفاظ بشكل يتناسب مع الوصف، فنجد انسجاماً واضحاً بين الألفاظ والمعاني، فتنسجم كل الدلالات لتشكل نصاً متناغماً مع الوصف، مما يجعل التهامي يلتقي مع النابغة في توظيف المفردات والصور توظيفاً لا ثقا، فإنَّ الوصول إليها يستدعي الحاجة الماسة إلى توظيفها في سبيل خلق فضاء رحب، وفق بناء فني تكون فيه الصور من بنية النص الأساسية، فلكل لفظة من نصه انبعاثات دلالية تجعل يعتمد على المعاني المكثفة في إبراز المقصود منه، وهذا بتكثيف الصور الجزئية الدالة على جمال المحبوبة وحسن المتمثل

---

(1) المراشدة، عبد الباسط: التناص في الشعر العربي الحديث، ص78.

(2) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ط1/ص 376

وحسن طعمه المتمثل في وصف ريق المحبوبة الذي ينفي الزعم بعدمه، فجاء واضحاً في قول النابغة عن وصف ريق المحبوبة، يقول[1]:

زَعَمَ الهمامُ بأنَّ فاها باردٌ   عذبٌ مقبلُه شهيُّ الموردِ
زَعَمَ الهمامُ ولمْ أذقْهُ أنَّه   عذبٌ إذا مَا ذقتَه قُلتَ: ازْدَدِ
زَغَمَ الهمامُ ولمْ أذقْهُ أنَّه   يَشفي بريًّا ريقَها العطشُ الصدى

فالملحوظ في أبيات النابغة أن المقصود بشكل أساسي هو "ريق المحبوبة"، فمثّل الزاوية البارزة فيها، كما هو الحال في نص التهامي، الذي تجلى تناصه مع النابغة تجلياً واضحاً من خلال استعماله بعض المفردات "ويعبق رياها" أي ريحها كما هي الحال عند النابغة "بريا ريقها"، فنجد التناص واضحاً عند التهامي مع النابغة، فحملت هذه المفردات المتمثلة بالألفاظ الواضحة المعنى نفسه واشتركت اشتراكاً كبيراً في التعبير عن طعم ريق المحبوبة العذب. ونجد أنَّ ثمة قواسم مشتركة بين نصيّ التهامي والنابغة من خلال النص المفعم بالدلالات والإحالات التي تجلى معظمها في نص التهامي، وذلك بعودته إلى نص النابغة. فتناص التهامي مع النابغة في ما سبق شكل ترابطاً واضحاً بين الصور، فكان قوامها مبنياً على الرموز التي تغني النص الشعري، وتجعله في حال توافق وانسجام مع نص النابغة.

وبذلك يمكن القول: إنّ اللفظة الواحدة تمثل صوراً عميقة تمتد إلى آفاق نصوص أخرى تجعل من اللغة الشعرية فيها إيحائية واسعة ما يساعد التهامي على تشكيل النص الشعري في إطار حديث، يضيف فيه ما عنده من جديد لسمو نصه الشعري، وكلها تشير إلى استيعاب القول وتوحيد صورة المقصود بشكل مباشر مكشوف؛ لأن القارئ يسعى إلى الوصول إلى النص من خلال إزالة الغطاء عنه، وفقاً لرؤيته الخاصة. ويعد هذا أساساً مهمّا

---

(1) الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 95.

في تقنية التناص التي يقوم عليها النص، وفي نقل المتلقي إلى حال قبول النص، ومعرفة ما فيه من صور وأفكار مسيطرة على النص سعى التهامي إلى إظهارها. يقول العسكري:[1]

"وخير الشعر ما قام بنفسه، وكمل معناه في بيته، وقامت أجـزاء قسمته بأنفسها، واستغنى ببعضها لو سكت عن بعض". فالتهامي يوظف في نصه ما دعت الحاجة إليه، ويشكل بناء يعتمد عليه في تجلية غرضه الشعري الذي جاء النص لأجله، ليشكلها ضمن بناء جديد تقوم عليه رؤيته الخاصة ومضمونه الشعري الخاص، الذي ينعكس إيجاباً على منطق قصائده بشكل عام. "وهو ما يعني وجود علاقات جماعية بين الخطاب الحاضر والخطابات الغائبة على مستوى الأفراد، وعلى مستوى الشكل، وعلى مستوى المضمون[2].

وعلى هذا يمكن القول إنّ النصوص التي تمتلك هذه التقنية كثيرة، وذلك من خلال تداخل النصوص وتجاورها، فتصبح ذات طابع لا يمكن فصلها بعضها عن بعض، وكأنها بناء مصفوف بإحكام لا يمكن هدمه أو فصل أحد أجزائه، وعلى هذا فإنّ قراءة النص تكون مستوحاة من تلك المستويات التي تدخل في رفع مستواه، وجعله نصاً مفتوحاً يقرأ ويستساغ بالطريقة التي يريدها المتلقي، غير أن التهامي كعادته ينوع في توظيف نصوص أخرى فيجعل نصه ضمن لوحات قد تكون منفصلة لكنها تصب في إطار واحد وشامل.

والحال أن التهامي ركز كثيراً في شعره على الإفادة من غيره بالتناص معهم، وذلك في توضيح الفكرة التي يريدها، فنجده يجسد تناصاً جديداً مع عنترة في وقوفه على الأطلال التي مثلت الأيام الجميلة التي قضاها مع محبوبته، إذ يقول[3]:

---

(1) العسكري، الحسن بن عبد الله، المصون في الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1982، ص 8-9.

(2) عبد المطلب، محمد: هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص 61-62.

(3) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 375.

وَقفتُ بِهَا أبكِـي وتَـرزمُ(*) نـاقتِي وتَصهلُ أفراسِي ويَدعوْ حَمامُهـا
وَلوْ بكتْ الورقُ الحمـائمُ شَـجوها بِعيني محا أطواقَهن انـسجَامُها

يتساءل الشاعر هل الوجد إلا أن يرى الحبيب آثار الحبيبة، فيهدي إليها الـسلام، ثـم يقف ليبكي، فتحن له ناقته، وتصهل فرسه حزناً، وتنوح الحمام، ولو بكت الحمائم بمثل شجوه لمحت أطواقهن الدموع المنهمرة!

فالتهامي في هذا النص يصف الأطلال التي تركها أصحابها، ووقوفه بها ومعه ناقتـه التي أشفقت على حاله، والفرس تصهل والحمائم تنوح، هذه الصور الجميلة كلها تعبـر عـن تعلقه بالمحبوبة وألمه الشديد على فراقها ورحيلها إلى أرض بعيدة، فمثل هذه الصور تمثـل تشابهاً بين الشعراء الذين وقفوا بالأطلال، فكان التهامي في ما سبق على نسق مشترك بينـه وبين عنترة الشاعر الجاهلي الذي وظف في نصه الصور المتمثلة بالوقوف علـى الأطـلال وبصحبة ناقته، فتناص التهامي مع عنتره في توظيف الصور نفسها التي وردت فـي نـص الأخير، الذي جاءت عنده صور معبرة تحمل دلالات ضمنية كثيرة، إذ يقول في أبيـات مـن قصائد مختلفة (1):

فوقفتْ فيها نـاقَتي وكأنَّهـا فَـدَنَ لأقـضِي حاجـةَ المُتلـوم
فَوقفتُ فِي عرصاتِها متحيراً أسلُ الديارَ كفعلِ منْ لـمْ يـذهب
أفمِنْ بكاءِ حمامةٍ فـي أيكـةٍ ذَرفَتَ دُمُوُعَكَ فوقَ ظهرِ المُحمل

ليس غريباً أن نجد من موضوعات عنترة في شعره وصف الديار والأطلال، فيصف حاله وهو يقف على الأطلال، وأنَّ ديار المحبوبة أصبحت غير ظاهرة، ويصف المحبوبة، ثم يسأل الديار عن أهلها، ويصف حال الحمائم وهي تبكي على حال الأطلال المتهدمة الزائلـة،

(*) ترزم: صوت حنين الناقة لأبنها.

(1) عنتره، ديوان عنتره، محمد سعيد مولوي، ط1، ص 94.

ويقف مع أصحابه على أطلال آثار المحبوبة التي بدت بالية وحادة معوجة كالسهام الحادة من شدة التحول والتغير لعدم وجود أصحابها فيها.

فعنترة يصب في هذه الأبيات فكرته في الوقوف بالأطلال، وما لها من أثر بالغ في نفسه بعد رحيل أصحابها عنها، مستعيناً في ذلك بالناقة والحمام وأصحابه في مشاركته الألم والحزن على محبوبته، ونجد أن نص عنترة مثل أرضية خصبة للتهامي في التناص معه، فتناص مع عنترة تناصاً واضحاً من خلال تجسيد صورة الأطلال، وهذا بذكر التركيب "وقفت" و "ناقتي" و "الحمائم"، وهذه التراكيب مأخوذة من عنترة من باب التناص، فهي واردة في نص عنتره على هيئتها في معناها المكثف الذي يحمل صورة فنية جميلة. فقد وظف الألفاظ والمعاني نفسها، فعمد إلى هذا النمط من التناص في شعره؛ فكانت النصوص الأخرى تغيب في ثنايا نصوصه، ضمن إشارات تكاد تختفي وتغور في أحشاء النص ، فقد جمع أكثر من صورة فكان نص عنترة خلفيه مهمة لنصه. وتجلت النصوص الغائبة في نصه على مساحة واضحة، فتدل على مقدرة التهامي على إظهار الصور، ويستثمرها في رفد إيحاءات كثيرة بدلالات أكثر دقة وعمقاً، ما يمكن القارئ من استحضار النص ضمن تقنية فنية وجمالية سهلة من ناحية الموضوع، الأمر الذي يتوافق مع البنية العامة للنص التي تقوم على تشكل صور الأطلال ورحيل أصحابها عنها.

فوظف العناصر الأساسية ليجعل نصه في أسمى صوره ، حتى تمتد صورته إلى المتلقي، ويتمكن من فهمها كما هي الحال في تجسيده صورة الجود والكرم التي وردت في شعر أوس بن حجر، فيتفق التهامي فيها مع أوس في رفع قيمة الممدوح الذي هو محور هذه العملية، فيقول التهامي [1]:

---

[1] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 42.

يَجودُ عـوْداً وبِـدْءاً قبـلَ تـسألهُ فإنْ سألتَ فَنَلْ ما أنْـتَ طالبُـهُ

فمن الملحوظ أن النص الشعري المطروح يعتمد على إبراز صورة الممدوح، ووصفه بالجود والكرم، فهو يسعى في مدحه للتكسب، فجاء قوله يجسد قول أوس بن حجر في وصف الممدوح أيضاً، فيعلي من شأن الممدوح، وهذا من خلال قوله[1]:

يَجودُ ويعطيْ المالَ منْ غيـرِ ضِـنَةٍ وَيضربُ أنفَ الأبلـخِ المتغَـشِّمِ

فأوس في هذا البيت يؤكد أن الممدوح يجود بالخيرات ويعطي المال للناس، من غير بخل، وأنَّه لا يسمح لأحد أن يظلم أحداً فإنَّه يضرب أنفه، ولا يجعل للظـالم سـبيلاً للتكبـر والتعالي على غيره. وهنا نجد أن الشاعر استطاع إعلاء شأن الممدوح، وذلك بأن نفى عنـه صفة البخل، ونفى عنه التكبر والظلم، وأكد أنَّه عادل كريم يمنح ما عنده لغيره دون استهزاء وتكبر، إذاً فالتهامي قد تناص مع أوس بن حجر في نصه، فوظف التهامي بعض المفـردات التي وظفها أوس في نصه. فاستطاع فيه التهامي إعطاء نصه لمحه جمالية ذات أبعـاد فنيـة ودلالية أثرت نصه حين وظف نصاً آخر حوى المعنى نفسه الذي أراده الشاعر وهنا برزت فاعلية التناص بوضوح في صور مركبة دالة على الممدوح.

وفي ختام هذا المطلب رأينا كيف أن نص التهامي تتداخل فيه النصوص لتشكله ضمن بناء جديد ، مما يقدم أبعاداً جديدة لنصه، فتتشكل الصورة بعمق وواضح تحمله ضمن إشارات تجمعها رموز دالة، يجمعها التهامي للدلالة على ما يروقه في معان خاصة.

---

(1) ابن حجر، أوس: ديوان أوس بن حجر، شرح وتحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر بيـروت الجامعـة الامريكية بيروت، ط 3، 1979، ص 118.

* الأبلخ: هو الإنسان المتكبر.

* المتغشم: هو الإنسان الظالم.

ب- التناص مع شعر العصر الإسلامي والأموي.

جاء الشعر في صدر الإسلام والعصر الأموي امتداداً للشعر الجاهلي، فقد ظل محافظاً على النهج القديم من حيث الشكل والبناء. وما أصابه من تطور وتجديد، أو ما جاء فيه من تقليد كان استجابة لظروف شعراء مخضرمين لهم مواهبهم وبيئاتهم الخاصة بهم، "فمنهم من لم يتصل اتصالاً مباشراً بالدعوة الإسلامية ولم يواجه ضرورة للتعبير عن تجارب جديدة لا عهد لها بها، فظل شعره في جملته امتداداً للشعر القديم، إلا ما كان من تطور يسير تقتضيه بالضرورة طبيعة المجتمع الجديد. ومنهم من كان له دور مشهود في نصرة الدين، والمشاركة في وقائع الدعوة الإسلامية، وعاش في بيئة جديدة في فكرها وأخلاقها وعلاقاتها الاجتماعية، فكان عليه أن يجد لنفسه أسلوباً يصور كل ذلك، وأن لم يستطع أن يخلص من آثار القديم، وهكذا كان شعر هؤلاء الشعراء خليطاً من القديم والجديد، قد تخلص أجزاء منه تماماً للقديم في أغراض لا تتصل اتصالاً وثيقاً بأمور الدعوة والدين، وقد تخلص أجزاء أخرى لقيم إسلامية فتتأثر في أسلوبها ومعجمها وصورها ببعض معاني القرآن أو آياته، أو ببعض مظاهر الحياة الجديدة في ظل الإسلام، وقد تمتزج هذه وتلك في القصيدة الطويلة ذات الأغراض المتعددة، فتكون معرضاً للأساليب الجاهلية والإسلام معا"[(1)].

وعلى هذا فإنَّ التطور اليسير الذي أصاب الشعر الإسلامي والأموي كان نتيجة تطور الحياة العامة إذا كان "للإسلام أثر ملحوظ في الشعر، فقد استطاع الشعر مواكبة التغيرات والمستجدات آنذاك، بيد أن الشعراء الذين ترعرعوا ونشأوا في الجاهلية ثم أدركوا الإسلام لم يتمايزوا كثيراً من منوالهم عن آبائهم الجاهليين إلا قليلاً، فقد ظلوا ينظمون شعرهم

---

(1) القط، عبد القادر: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص67.

على شاكلة الصورة القديمة: (الجاهلية) على نحو ما نرى ما هو معــروف عــن الحطيئــة وأضربه"[1].

وصورة الشعر في صدر الإسلام تقوم على حقائق واضحة "يستطيع المطلع على شعر هذه الفترة أن يتبين أثر الإسلام في موضوعات الشعر، فقد ظهرت موضوعات جديدة مثــل: الشعر الديني، وشعر الفتوح....، وقد اعتمد فيها الشعراء على معاني القرآن وألفاظــه، كمــا أفادوا من الحديث الشريف، ووظفوا معانيه في أشعارهم، وأصبحوا يتمثلون بهــا فــي كــل مناسبة"[2].

إذاً فالشعر الإسلامي والأموي امتداد طبيعي للشعر في العصر الجاهلي مــن وفــرة معانيه ومضامينه وصلابة بنائه وعذوبة لغته، ما جعل منه مصدراً مهمّا يأخذ منه الشعراء في العصور اللاحقة، وينظمون أشعارهم على منواله، يأخذون منه ما يناسب عواطفهم وأحاسيسهم وما يناسب أمور حياتهم، "فليس غريباً أن يتناص الشعراء أو ينهلون من معين شــعراء هــذا العصر كونه رافداً ومعيناً مهماً يردونه ويغذون عقولهم من روافده"[3].

وقد أظهر التهامي إبداعه الفائق في استلهام التراث الشعري في هذا العصر، من حيث تعامله مع النصوص الأدبية التي استلهمها ووظفها في كثير من قصائده، فخصّها بطابع مميز، ومنحها قدرات وتراكيب لغوية ذات دلالات خاصة تتناسب وحاله الشعورية والشعرية، وهي بالتأكيد أكثر وضوحاً مما هو معروف في النص الغائب، فهناك فارق بــين قــراءة الــنص بأسلوب نقدي واضح، وقراءته ضمن نظرية القراءة المحدثة لنص أجلى من نص سابق تــأثر به الأول، فهو يمايز بينهما من خلال فهم دقيق لأساس التناص التقني، "مما يولد تفاعلاً خصباً

---

(1) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1978م، ص33.

(2) -حسين، نبيل محمد: التناص عند شعراء النقائض، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، 2005م.

(3) جوخان، إبراهيم، التناص في شعر المتنبي، مرجع سابق، ص 88.

بين النصوص، أي تناصياً يثري مناخاً مغايراً للأصل، تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب، وتتزامن في عمق الطبقات النصية"[1].

فجعل لنصه الشعري بيئة مناسبة في استيعاب الجديد من النصوص الأخرى، وهذا من خلال تعدد العبارات في إبراز الغرض الشعري، إذ سعى إلى توظيف صور مناسبة موافقة لنصه، ليدلل عليها بإشارات واضحة تحمل بنية فنية غنية بالرموز الجديدة، فهو يرصدها من خلال إحساس هذه الصور بالتشكل على شكل سلسلة متتالية من الصور الجزئية وبأسلوب جديد وتجربة تناصية جديدة، فسعى جاهداً في نصه إلى إظهار فاعلية الصورة التي تقوم على المضمون الدلالي، ونجد أن ذلك انعكس عليه إيجاباً في تجسيد ما جاء به كعب بن زهير في نصه الذي تحدث فيه عن سعاد، فقد عبر عن موقفه من محبوبته بالاشتراك مع كعب، إذ قال التهامي في ذلك[2]:

أَلمَّتْ بِنا بَعدَ الهُدوِّ سُعادُ　　　بليلٍ لِباسُ الجوِّ فيه حَدادُ

أَلمَّتْ وفي جَفنِيْ وَجفنِ مهنَّدي　　　غِراران ذا سيفٌ وذاكَ رُقادُ

وهنا تبرز علامات الحسرة والألم على التهامي جراء حب سعاد التي لم تجعل له من حبها نصيب في مبادلته، فأصابت عينيه بالألم وقلة النوم من السهاد والسهر، وهذا الألم الذي يعيشه التهامي من حب سعاد، عبر عنه من خلال توظيف معانٍ معبرة، حملت صوراً ذات دلالات واضحة، ما جعل علامات التوظيف لنصوص غائبة أكثر وضوحاً في نصه، إذ جاء هذا النص يتسق من حيث معناه وصوره الفنية مع نص آخر سبق أن جعل من سعاد رمزاً

---

(1) رماني، إبراهيم، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، ص 53.

(2) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 152.

واضحاً للحب، فجعلها التهامي تواكب المضمون الحاضر ليعبر عن معاناته ومضامينه، فوظف ما جاء به كعب بن زهير في قصيدته التي قال فيها[1]:

بَانتْ سُعادُ فقلبي اليومَ متْبولُ   متيمٌ أثرَها لمْ يجزِ مكبولُ
وما سعادُ غَداةَ البَينِ إذ رَحلوا   إلا أغَنَ غَضيضَ الطرفِ مكحولُ

ويظهر كيف عبر كعب بن زهير في هذا النص عن بعد سعاد، تلك الفتاة التي أحبها، وترك حبها في نفسه اللوعة، والألم والشوق إليها، إذ فارقته وأصابت قلبه بتبل أي تبلت قلبه، وأصبح متيماً متذللاً لذلك الحب، وهو حبيسها بقيد الحب، ثم يصف حاله بعد رحيلها، وقد أصيب صوته بغنة، وأنّه خائر القوى، وفاتر الطرف.

فكعب واجه مصيره بصورة فيها الحرمان والفراق، وذلك ببعد سعاد ورحيلها عنه، وهنا إشارة واضحة إلى شدة تعلقه بها، وهذا عن طريق حبه الشديد لها. نجد أن التهامي تناص مع كعب تناصاً مباشراً في نصه، إذ وظف لفظه "سعاد" كما هي عند كعب، وحملت المعنى والدور نفسه في النص، فكلا الرمزين يحمل معنى "سعاد" التي أحبها كل منهما، ثم ذهبت وفارقت في تروٍ وهدوءٍ وألقت في القلب اللوعة والألم جراء بعدها؛ فالتهامي وظف ما جاء به كعب في نصه توظيفاً كاملاً، فانسجمت الرموز بعضها مع بعض في الإشارة إلى الدلالات المضمونية الواحدة.

فبدت فاعلية تناص التهامي واضحة من خلال التوظيف السليم للنص القديم، ذلك "أنَّ عودة الشاعر إلى التراث يستلهم منه ليس عودة اعتباطية، إنما هي عودة مقصورة، ذات هدف وغاية، لأن الشاعر لا يستنطق النص القديم إلا إذا رأى فيه نفسه وذاته، على الرغم من

---

(1) ابن زهير، كعب: ديوان كعب بن زهير، شرح أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكري، مطبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، 1950م، ص 60.

اختلاف المقام الذي أنشأ النصين كليهما، وهذا يعني أن النص القديم قابل للتجديد والاستمرار في أي زمن"[1].

فالنص الشعري لوحات فنية محملة بأصالة الماضي، وجمالياته إذ يعبر عن الحاضر أجمل تعبير، "وذلك إن كل نص هو في الحقيقة إعادة كتابه لنصوص أخرى مغايرة له إنها كتابة ثانية لا تلغي الكتابات الأولى التي تظل ماثلة في أعماقها"[2]. والمتلقي قارئ النص يدرك ما تعنيه هذه الألفاظ من دلالات في الفقرة الشعرية، وعلى هذا فقد جاءت النصوص تمتلك الوظائف التناصية عموماً، كتقنيه اختارها التهامي أو النص ليظهر النص الشعري متأثراً بها.

وينبغي القول إن تحول الألفاظ ومعانيها عند التهامي يكون نتيجة لتغير الحال النفسية عنده، إذ توظف الألفاظ والمعاني بما يوافق النص، وذلك بربط جزئياته بدلالات واضحة تحمل صوراً إيجابية أو سلبية، فالحديث عن الدهر وما يطرأ على الإنسان منه يمثل دائرة محورية في نصه الذي يتطرق إلى الحديث عن الموت، ونجد التهامي يجسد بالتناص مع حسان بن ثابت صورة مشتركة في التعبير عن الفقيد، حين عبر التهامي عن ذلك من خلال رثاء ابنه، فهو يقول[3]:

مَضى بأبي الفَضلِ شَطرُ الحياةِ   وما مَرَّ أنفسُ مَمَا بقِي
فَقلْ للحَوادثِ مَنْ بَعدِهِ   أسِفِّي بِمنْ شِئتِ أوْ حَلِّقِي
أمنتُك، لمْ يبقَ ليَ منْ أخَـ   ـفُ عليهِ الحِمامَ ولا أتَّقِي

فالتهامي يعبر عن قسوة الدهر، إذ خانه من المكان الأوثق، لأنَّه مضى بابنه فأخذ شطره من حياته، ولم يبق من الحياة أكثر مما مضى منها، فهو يقول للحياة بعد موته اخفضي

---

(1) كاظم، جهاد: أدونيس منتحلاً، ص 39- 48.

(2) أديوان، محمد: مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، ص 74.

(3) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 490.

قيمة من تشائين أو ارفعي، فهذا أمر ما عاد يهمني، وبت آمنك لأنني ما عدت امتلك شيئاً أخاف عليه منك.

فالتهامي لا يبالي بأية مصيبة تقع عليه بعد فقدان ابنه، وذلك لأنَّه ما عاد عنده من يخاف عليه بعد ابنه، إذ يمثل رحيل ابنه عنه فاجعة ومصيبة عظيمة. ونجد أن التهامي وضح الرؤية في تحول دلالاته السلبية تحولاً طغى على نصه، فهو يحيلنا إلى إشارات دلالية فنية تشير إلى مدى تعلقه بابنه، موظفاً في ذلك صوراً تؤكد متانه العلاقة بينه وبين ابنه، ضمن إشارات تحمل تقنيات فنية معبرة، يجلي من خلالها صور الحياة المتناقضة مع صور الموت، لذلك ضمن في نصه صوراً يلتقي فيها مع حسان بن ثابت في رثاء الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، إذ يقول[1]:

كُنتَ السَوادَ لناظِري فَعَمِيَ عَليكَ النَاظِرُ
مَنْ شَاءَ بَعدَكَ فلْيمتْ فَعليكَ كُنتُ أحاذِرُ

أي كنت بك أرى، فلما قبضت فقدت القدرة على الرؤية وبياضها دليل العمى، فمن حان وقت موته فليمت، فأنت من كنت أخشى عليه الموت، فليس بعد موتك من هو جدير باهتمامي بحياته، ولا أخشى على أحد بعد فقدانك وموتك.

هنا تبرز فاعلية التناص عند التهامي مع حسان، في تحميل المعنى العام لنصه، فالتهامي يوظف نص حسان توظيفاً بدت فيه الدلالات الفنية واضحة من خلال توظيف ألفاظ تحمل في مكنونها معاني تتفق مع ما جاء به حسان في نصه، ليكوّن بذلك أرضية خصبة قادرة على مزج النصوص ضمن لغة يسودها الوضوح، فيسهل الكشف عن علاقة هذه النصوص بعضها ببعض، يتمكن التهامي بواسطتها من التعبير عن شدة المصيبة التي ألمت

---

(1) الأنصاري، حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، شرح وتحقيق جمانة يحيى الكعكي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص 83-84.

به، وهنا يتجلى تداخل النصوص ضمن لغة قد تكون أسهل من لغة النص، وبإشارات قد تكون أكثر مباشرة، فالألفاظ تأتي لأن دوافع التجربة في داخل التهامي هي التي تختاره، وتطمـئن إليه بعد أن يكون قد غاص في أكوام هائلة من الألفاظ، "ومن هنا لا بد للـشاعر أن يـستثمر تجارب السابقين عليه في التعبير عن مثل هذه المعاني"[1].

وبهذا يكون النص محوراً فنياً خاصاً، له ذوقه وطريقته وحضوره، متشكلاً من نضج الرؤى الشعرية والفكرية، وذلك ما جعل نص التهامي الشعري غنياً بأشكال التناص، يتجلـى جلها في التناص المباشر المتكون من التقنيات، وهذا يجعل النص واضحاً لا غمـوض فيـه؛ يمكن الوصول إليه بالقراءة المباشرة، وفقاً لقراءة المتلقي، "فالذاكرة تلون الحاضـر، ولـيس التذكر استرجاعاً بارداً للماضي، وإنما هو إبداع للماضي، من خلال عيون الحاضر، ولهـذا يعود الشاعر إلى الماضي ليعيد بناء ذاته التي يشكل الماضي جزءاً أساسياً منها، ليلـون بـه حاضره الشاحب"[2].

ثم نجد التهامي يقوم بإيجاد تفاوت في إشاراته وفقاً لتوظيفه النص الحاضر، فيجـسد بالتناص مع نص لجميل بثنية صورة المحبوبة التي تركت في نفسه لوعة الحب، والـذكرى، يقول التهامي[3]:

خَليليَّ قدْ طَالَ الكَرى بَكمَا هُبَّا فَقَدْ مَرَّ رَيْعانُ القَطا بِكُما سِرْبًا

يخاطب صاحبيه أن هبا من نومكما فقد مرت بقربكم أسراب القطا، وهي في ريعـان العمر.

---

(1) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1971م، ص 234.

(2) السنجلاوي، إبراهيم: العاذلة في الشعر الجاهلي، المجلة العربية، للعلوم الإنـسانية، عـدد 28، 1987، ص45.

(3) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ط1، ص 66.

فالشاعر يحاول أن يكوّن معاني كثيفة تحمل تقنيه غنية بأشكال التعبير عن المحبوبة الراحلة، فجعل نصه زاخراً بالملامح الحسية، وعل الإحساس بالأيام الماضية وفقدان المحبوبة، قد شكلا محوراً مضمونياً في نصه، فالترحال إلى الذات، والإحساس بالأسى والحزن المصاحب للشعور بالحرمان يشكل ذلك محوراً ذا أبعاد تناصية واضحة، يدل عليه بالدلالة العامة للمعنى في إطار تناصي واضح مع جميل في قوله[1]:

خَليلَيَّ إنِّي قَدْ أرقْتُ ونِمتُما   لبرق يَمانٍ فاجْلِسا عَلّانِيَا

يحاول جميل أن ينام إلا أنَّه لا يستطيع بسبب السهاد الذي أصابه جراء بعد المحبوبة عنه، فيطلب من رفيقيه أن يشاركاه السهر وعدم النوم؛ من أجل تسليته عن الفراغ الذي يعيش فيه وحده، وهنا نجد أن المعنى العام الذي تحمله مفردات هذا النص تصب في الحديث عن المحبوبة التي صرح بذكرها في نصه، فكان ذلك تناصاً واضحاً، ممثلاً في إبراز فاعلية التناص من خلال المفردات المستخدمة ذات المعنى المشترك؛ مثل "خليلي" "الكرى" "هبا"، وهي على اتفاق واضح مع جميل بمفرداته "خليلي" ونمتما" فاجلسا"، إذ أن المعنى العام لها هو المعنى الذي حمله في تشربه وتوظيفه لها، والتعبير عموماً يثير الإحساس بالاطمئنان والالتجاء إلى شيء، وذلك يمثل صورة واضحة للثبات في مواصلة الحب، بدلاً من الهجران والبعد، مما يدل على أن الإشكالية التي يطرحها هي إشكالية المكان "الأطلال". وعلاوة على ذلك فإنَّه يشعر بالفراق والبعد، ليحول المشهد من أبعاد مكانية إلى أبعاد نفسية، ومن أبعاد خارجية إلى أبعاد داخلية ذات صلة بنفسه المرهفة، غير أنه يفجرها من هذه الألفاظ تحيله من نص آخر إلى مضمون جديد في نصه، "وطبقاً لهذا التصور فإنَّ الشاعر لا يحطم اللغة

---

[1] ابن معمر، جميل: ديوان جميل بن معمر، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، ط1، ص 464.

الاعتيادية إلا ليعيد بنيتها على مستوى أعلى، يشكل فيه نمطاً جديداً من الدلالة، تقول لنا ما لا تقوله اللغة بشكلها الطبيعي"[1].

ويتجلى النص الغائب عنده ضمن بعد جديد يتحول من كينونة إلى كينونة جديدة في نصه الشعري، وبذلك فإنَّ نص جميل يتحول ضمن رؤى نصه، ضمن أبعادٍ تناصية متميزة، تشمل ألفاظاً ومعاني ذكرها في النص الشعري، وقد عبر عنها بدلالات كثيرة من خلال توظيفه النص الآخر، دالاً في مجملها على المعنى، فجسد نصه بالتناص مع جميل صوراً أخرى عبّر عنها بقوله[2]:

تَهـيمُ بِبـدرٍ والتَنَقُّـلُ والنَـوى   على البدرِ مَحتومُ فهلْ أنتَ صابرُ

وهنا يتساءل بينه وبين نفسه فيقول: إنك تهيم بحب بدر، وهذا البدر محتوم عليه التنقل والرحيل، فهل أنت قادر على أن تصبر على ألم الفراق؟.

فالتهامي يعبر عن تعلقه بالمحبوبة من خلال تشبيه المحبوبة بالبدر، إذ هو في حال ترحال وتنقل، فكيف له أن يصبر على فراق المحبوبة في رحيلها وتنقلها، لذلك نجد أنَّ التهامي يصل بهذا إلى درجة الهيام وعدم القدرة التامة على حسن التصرف مع المحبوبة دائمة الترحال. وقد اعتمد في ذلك على ما سبقه إليه بعض الشعراء في الحديث عن ترحال المحبوبة وتنقلها، ومنهم جميل بن معمر بقوله[3]:

أهِـيمُ بِـذكرها وأظَـلُّ صَـبا   وعينِـي بالـدموعِ لهَـا تَجـودُ

أي أنَّ الشاعر يعشق ذكرها ويتألم شوقاً إليها، وعيناه تذرفان الدموع بسببها، فهنا تصريح من الشاعر بمدى تعلقه بالمحبوبة من خلال ألفاظه الدالة على ذلك باستخدامه "أهيم"،

---

(1) جعفر، عبد الكريم: رماد الشعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1998م، ص 124.

(2) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 266.

(3) ابن معمر، جميل: ديوان جميل بن معمر، شرح يوسف فرحات، ط1، ص62.

فهو يكابد بذلك العشق الأليم للمحبوبة الراحلة. ونجد المعنى العام لهذا النص يمثل صورة واضحة عن تعلق الشاعر بالمحبوبة، كما أنَّ هذا بدا واضحاً في نص التهامي من خلال تفاعله مع نص جميل على سبيل تشرّب ما فيه وتفعيل دور التناص الذي بدا ظاهراً في نصه، من خلال توظيفه للألفاظ ذات المعاني الدالة على وحدة الموضوع في الحديث عن المحبوبة والهيام بها، وهذا بمفردات مباشرة مثل "أهيم" إذ حملت الشكل والمضمون نفسه عند جميل في نصه، مما يسوغ ما ذهب إليه في حديثه عن المحبوبة الراحلة.

فالتهامي قد وظف نص جميل وفقاً لرؤيته الخاصة، بما يتماشى وتقنية التناص في تكوين صورٍ دالة بطريقة جمالية تشكل بعداً دالا على المحبوبة، لتعبر عن المعاني ضمن دلالات عميقة وضمن أبعاد فنية تجعلنا نقرأ النص بصورة أجمل وأوسع على رقعة نصه التي انتقاها، ضمن لغة واضحة وسهلة تقود إلى نص جميل، فيجسد نص التهامي بالتناص مع جميل نمطاً واضحاً في التعامل مع البقاء على عهد الحب والوفاء للمحبوبة برغم محاولة الوشاة إفساد العلاقة بينهما، إذ عبر التهامي عن ذلك قوله[1]:

ألا هَل لِعَهدِ العامِريَّةِ جاحِدُ   وَعِنديَ مِن صدق المَوَدَّةِ شاهِدُ
حُكي لَكِ عَنّي أنَّني لَكِ مُبغِضٌ   فَلا تَسمَعي ما قالَ فيَّ الحَواسِدُ
فَواللَهِ ما الإعراضُ عَنكِ مَلالَة   أأَسطيعُ إعراضاً وَشَوقيَ زائِدُ
وَلَكِن حِذاراً مِن وُشاةٍ عيونهم   عَلَينا، وَإِن أبدَت هُجوداً، رَواصِدُ

فالشاعر هنا يؤكد مواصلة الوفاء بالمحبة وعدم جحود العهد، إذ يتساءل كيف أكون جاحداً لعهد العامرية، وأنا عندي من صدق المودة خير شاهد على الإخلاص، ولا يقول لك بأنني أبغضك إلا حاسد لا يريد أن يكون بيننا الحب والمودة، وإذا كان من إعراض مني عنك

---

[1] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص160.

فهذا لا يكون نتيجة للملل نحوك، وكيف يكون هناك إعراض وحبي نحوك يزداد يوماً بعد يوم، وإني أحذرك من عيون الوشاة، حتى وإنْ بدت لك راقدة..

وهنا نجده يذكر مع المحبوبة العهد الذي اتفقا على ديمومته، وأنّه مستمر معها ولن يخل في عهده، فيبين دور الحساد والأعداء الذين يسعون إلى إشعال نار البغضاء بنقل الأخبار غير الصحيحة. فهو يدافع عن حبه لها فهو معها مهما قال عنه الحساد، وقد استطاع جعل مضمون نصه خاضعاً للألفاظ ذات الظلال الدلالية التي تقود إلى نص غائب وظف ما فيه من دلالات إيجابية دالة على غرضه من النص، إذ وظف ما جاء به جميل، في قوله[1]:

وَتَحسَبُ لَيلى أَنَّني إِن هَجَرتُها	حِذارَ الأَعادي أَنَّ ما بِيَ هونُها
وَلَكِنَّ لَيلى لا تَفي بِأَمانَةٍ	فَتَحسِبُ لَيلى أَنَّني سَأَخونُها
وَبي مِن هَوى لَيلى الَّذي لَو أَبُثُّهُ	جَماعَةَ أَعدائي بَكَت لي عُيونُها

فالشاعر متمسك بحب ليلى وأنّه لن يتخلى عنها، فأعداءه يسعون إلى إفساد العلاقة بينهما، وأنَّ الوفاء بأمانة الحب مقدس عنده، فلا يمكن أن يخون تلك الأمانة مهما حصل بينهما من فرقة وبعد وترحال.

وعلى هذا فإنَّ التهامي قد حمل في نصه صورة واضحة للوفاء بالعهد كما هي الحال عند جميل في نصه. وفاعلية التناص بدت واضحة في الاتفاق مع ألفاظ ذات معانٍ دلالية تعتمد على نص جميل، فهو يرسم صورة العلاقة بين جميل ومحبوبته في نصه في كثير من ملامحه المضمونية والفنية التي تحمل مضامين خاصة ذات احتمالات كثيرة في وألفاظه، مما يوازي نص جميل في مضمونه .

وهذه الحركة التناصية تعزز فكرة مفادها أن التناص 'يؤكد ملمحاً من الملامح التي تكشف عن تناسل النصوص وتكاثرها، وتداخل الجديد مع النص الغائب، ليصبح جزءاً أساسياً

---

[1] ابن معمر، جميل: ديوان جميل بن معمر، شرح يوسف فرحان، ط1، ص187.

من نسيج النص أو لبنة جوهرية من لبناتـــه، لا أن يكــون نــشازاً وغريبــاً علـــى الـــنص المستقبل"[1].

ولعل التهامي يضع خلفية لإحساسه بالمحبوبة ضمن نص غائب، ويتجلـى إحـساسه بالمحبوبة ضمن أبعاد كثيرة تكمن في أنَّه متعلق بها، إذ ظهر في نصه جلياً هـذا الامتـزاج الشعري، إذ هو ينتج نصاً ذا بنية حيوية يتولد في فضاء نصوص أخرى، وبالتالي يجسد نص التهامي بالتناص مع جميل صورة المحبوبة المثال في الجمال والملامح ، فيقول [2]:

هيَ البَدرُ لكِن تستتِرُ مَدى الدّهرِ وَكلُ سِرار البَدر يَومانِ في الشّهرِ

فالتهامي يذكر محاسن المتغزل بها، فإذا هي البدر مع فارق بينهما هو أنها تستتر مدة الدهر على ضيائها وجمالها، في حين هو يستتر يومين واحد في أوله وآخر في آخره.

لكن نجد التهامي يحسن تصوير الفتاة المتغّزل بها، من خلال ربط جمالهـا بجمـال القمر، إذ يكوِّن امتزاجاً مع البعد الفني والجمالي، ليجعلها تشكل دلالات موازية فـي نـصه، فاستثمر هذا البعد من خلال تناصه مع قول جميل[3]:

هِيَ البدرُ حُـسناً والنـساءُ كواكـبُ فشتانَ ما بينَ الكَواكـبِ والبَـدرِ

فنجد اتفاق التهامي مع جميل واضحاً في انتقاء الألفاظ من مثل "هي البدر"، إذ جاءت على نفس الهيئة التي جاء بها جميل، وحملت المعنى نفسه ليوظفه في نصه توظيفاً مباشـراً ضمن نص جديد، ما جعل ملامح النص الغائب ظاهرة في نصه الشعري، الذي حمل صورة بين فيها حسن من تغزل بها وجمالها ، إذ تشكل نصه من خلال هذه الصورة، فهو يدرك أبعاد هذه الصورة في نصه، ويدرك ضرورة بناء نصه بشكل جديد.

---

(1) ربابعة، موسى: التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث،ص7.

(2) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ط1، ص 251.

(3) ابن معمر، جميل: ديوان جميل بن معمر، شرح يوسف فرحات، ط1، ص 104.

وأكثر من هذا فقد اعتمد التهامي على الصورة نفسها، وجمع فيها أكثر من نص، غير أنها ليست مشتركة في صورة واحدة، وإنما يشكل كل نص غائب فيها لوحة منفصلة، غير أنها تتحد في إطار عام واحد، وترتبط فيما بينها ضمن محور مضموني وفني جامع، وهو مظهر نراه كثيراً في شعره على نحو ما نراه في هذا النص الذي جسد فيه ملامح التأثر بغيره من شعراء سابقين مثّل شعرهم لوحة جمالية فيما يتعلق بالأطلال، إذ نجده يشترك في نصه مع كثير عزة، حيث بدت علامات تداخل النصوص ظاهرة فنية في شعره يعتمد عليها في التعبير عن أحوال عدة، إذ يقول[1]:

لِمَنْ الرسومُ بعرْصَةِ البُرْدَانِ … أقوتْ غَداةَ تَرحّلِ الأظْعَانِ

دِمَنٌ عَفِينَ فأصبحتْ غِرْبانُها … تَنْدبن بَيْنَ مَنازِلِ الضَّيفَانِ

فنجد التهامي هنا يعبر عن صورة الظعن والارتحال بطريقة فيها كثير من الألم والحزن واللوعة عليها، ويصوغها وفقاً لرؤيته الشعرية لتؤدي بالنهاية صورة تتناغم ومنطق نصوصه، تشكل بعداً متجانساً لنصوصه، وهو يعتمد على مزج نصوص غائبه فيشكلها بطريقة تظهر ارتباطها وتآلفها بعضها مع بعض، وفقاً للوحة ما، حيث حشد كثيراً من الدلالات ذات الصور الهادفة في نصه كما هي الحال في نص كثير الذي قال فيه[2]:

لمنِ الدِّيارُ بأبرق الجنّانِ … فالبُرقُ فالهضباتُ من أدمانِ

أقوَتْ مَنَازِلُهَا وَغَيّرَ رَسْمَهَا … بعدَ الأنيسِ تَعَاقُبُ الأزْمَانِ

يتساءل الشاعر هنا عن الديار بأبرق الجنان لمن هي، ويشير إلى ما حولها من برق وهضاب ومواضع، فقد خلت المنازل من أهلها وتغيرت معالمها بعد مؤنسها، غيرها تعاقب الأزمان أعواماً فأعواما.

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي،ص 402.

(2) عزة، كثير، ديوان كثير عزة، شرح قدري مايو، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995م، ص 379.

فالأطلال تتجلى بوصفها رمزاً لكل تلك الدلالات، يصورها كثير مقفرة خالية من أصحابها، موحشة بعد ارتحال أهلها عنها، ونجد المعاني الدالة على الأطلال تحمل صوراً ذات دلالات واضحة ترتبط بالوصف للوحة المصورة، هذا الوصف شكل جزءاً مهمّا في تجلي البوح في توظيف النص الغائب عند التهامي، مما دفعه إلى توظيفه في نصه، غير أنّه يوظفها في صور جديدة ضمن قراءته، فبدت فاعلية التناص واضحة من خلال الاشتراك في تجلي الصورة العامة للأطلال، ممثلاً عليها بدلالات مختلفة من خلال قوله "لمن الرسوم" وعند كثير "لمن الديار"، إذ حملت هذه المفردات المعنى نفسه المتعلق بالأطلال. لكن التهامي أغرم في رسم صورة دالة على مضمونها على تلك الألفاظ، ولم يكتف التهامي برسم الصورة كما على هيئتها عنده، بل صاغ نصه بشكل متمازج مع نص غائب لا فواصل بينهما، وهذا أسلوب اتخذه التهامي كي يعتمد عليها في إخراج نصه ، فيكون تناصه متعمداً للوصول إلى تصوير دقيق للأطلال يعبر عنها بعمق معانيه، وذلك من خلال لوحة فنية متمثلة بمضمون واحد، ومعتمداً على نص غائب، "فالنص حقل لإنتاج الدلالات، ومركز يطفح بشحنات شعورية، وبوتقة لخلفيات فكرية وفلسفية تتماهى معاً بحثاً عما يمتع ويلذ ويقدم إنتاجاً جديداً وفريداً[1].

ليظهر جمال لغته، لتشكل نصاً دالاً على المضمون المراد الوصول إليه ضمن دلالات تحمل ملامح فنيه "ذات طاقات جديدة من تلك الطاقات التي يحملها النص القديم، وهذا يعني أنّ النص القديم هو نموذج قابل للتمدد والتجدد والاستمرار"[2].

---

[1] قطوس، بسام: تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، ص 34.

[2] ربابعة، موسى سامح: الاقتباس والتضمين في شعر عرار، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مج 19، ع1، 1992م، ص 232.

وانطلاقاً من هذه الفكرة نقف عند تناص جديد لدى التهامي مع نص للفرزدق تضمن إبراز صورة الممدوح بشكل يتناسب مع الغرض، إذ يقول التهامي [1]:

مـــا قَـــالَ لا مُـــذْ كـــانَ إلاَّ قَوْلَـــهُ   عِنْـــدَ الـــشَّهادَةِ لا إلـــهَ سِـــوَاهُ

فالتهامي يؤكد أن الممدوح ما قال مذ كان (لا) إلا عند قوله "أشهد أن لا إلــه إلا الله" والمعنى أن الممدوح لا يرد طالب الحاجة، وأنّه لا يبخل على الناس بما عنــده مــن الخيــر والنعم، ومن الواضح أن التهامي يحمل نصه دلالات وجــدت فــي نــص غائــب، حملــت المضمون نفسه الذي أراده في نصه، ذلك هو نص الفرزدق وهو هذا البيت[2]:

مَــا قَــالَ لا قَــطُّ إلاَّ فِــي تَــشَهُّدِهِ   لوْلا التَــشهُّدُ كانَــتْ لاؤهُ نَعَــمُ

فالفرزدق ينفي عن الممدوح استعماله "لا" من باب الكناية عن انتفاء رد السائل حتــى كاد لا ينطق بهذه الكلمة إلا حين يتشهد قائلاً "لا إله إلا الله" التشهد كانت عبارة "لا" تنقلب إلى "نعم"، وهذا من باب المبالغة التي يسوغها هيمنة المعنى المراد، والجمالية المنشودة في هــذا النص الرفيع.

فالتهامي قد ضمن في نصه، ما جاء به الفرزدق في نصه موظفاً فــي ذلــك بعــض المفردات التي حملت معاني مشتركة بين النصين، من مثل قول التهامي "ما قال لا" إذ يشترك مع الفرزدق في قوله "ما قال لا" من ناحية الشكل والمضمون، مشكلاً بذلك تناصاً مباشراً، إذ بدت فاعلية التناص واضحة بهذا التناص المباشر، بدلالات فنية تقود إلى نص آخر غائــب، وذلك بتوظيف كلمة "لا" التي هي محور التناص في نص التهامي، وبكل ما حملته هذه الكلمة من معانٍ ذات دلالات واضحة، تدل على الممدوح، إذ يصل كل من التهامي والفرزدق إلــى

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 416.

(2) الفرزدق، همام بن غالب: ديوان الفرزدق، قدم له وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربــي، بيــروت، ط1، 1992م، ص 239.

ذروة التوحد في اللفظة ومعناها المقصود، مما يكسبها طابعاً خاصاً لا يمكن إنكار قيمته الفنية، ضمن إطار يجلي المعاني المفعمة بالدلالات المضمونية المتنوعة؛ فالتهامي قد بنى لغة شعره من حيثيات هذه الدلالة وأصبحت لغته الشعرية أكثر عمقاً وأكثر وضوحاً، "مما يجعل هذه اللغة ذات روح جديدة في البيت الشعري المتوثب المتكىء على انفتاح في الرؤية الفنية، وإحاطة واعية لمعطيات التاريخ مع مقدرة في التحفز اللغوي الجديد"[(1)].

ج- التناص مع شعراء العصر العباسي.

تميز العصر العباسي بازدهار وتقدم منذ بداية عهده، وذلك لتطور الحياة الاجتماعية ورقي الحضارة العربية والسياسية والثقافية فيه، مما أدى إلى تغير واسع في تفكير الشاعر العباسي وعقله. فقد واكب حركة تدوين نشطه تم فيها جمع اللغة، والشعر القديم، تدوينهما الأمر الذي أسهم في ظهور عدد من المجموعات الشعرية التي ضمت نماذج شعرية من عيون الشعر العربي في العصور: الجاهلي، والإسلامي والأموي. إضافة إلى دواوين الشعراء الفحول، فتميزت معاني الشعر في هذا العصر بدقة التصوير، والاستنباط الدقيق والجديد من الآراء والأفكار، فتمثل الشعراء العباسيون كل ذلك من نماذج عليا احتذوها، وأكثروا من ضرب المثل، واستخدام الآراء الفلسفية والبراهين، واستوعبوها خير استيعاب، وتغلغل المنطق في الصياغة الذهنية، فأسهم ذلك في أن يطوروا في مضمون القصيدة العباسية، حتى غدت القصيدة محكمة الأجزاء والعناصر، و "إنَّ شعراء العصر العباسي سلكوا طريقاً تكاد تخالف من سبقهم من شعراء، فنشأت معان جديدة، وذهب الشعراء مذاهب شتى في التعبير

---

(1) انظر: عيد، رجاء: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص202.

عن هذه المعاني، ونشأ من هذه المذاهب المختلفة ضروب التصرف في فنون القول والاختيار بين ألوان الكلام، وذلك أن الحياة في العصر العباسي كانت جديدة من كل وجه"[1].

وعلى هذا فإنَّ الشعراء في هذا العصر أخذوا من مصادر وفلسفات وثقافات كثيرة ومتنوعة، من أجل التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم وهمومهم وحياتهم التي يعيشونها، و"نلحظ ازدهار الحياة العقلية النشطة التي استوعبت الثقافات العقلية والفكرية من يونانية وفارسية وهندية وما كانت تنطوي عليه من أبحاث فلسفية وجدل في الأديان"[2]. فبدت المعاني المرادة في التعبير متماثلة، بالإضافة إلى أنَّ القضايا والهموم والموضوعات الشعرية أصبحت واحدة، حتى أن السياقات والألفاظ أصبحت متقاربة "وأنَّ ما يلفت الانتباه في هذا العصر تماثل النصوص وتداخلها فيما بينها، مما يستدعي دراسة المصطلحات القديمة ذات الصلة بهذا الموضوع، كالمعارضة والأخذ، والسرقة، والاحتذاء من الناحية الفنية، لا دراستها على أبعادها الأخلاقية المتمثلة بالسرقات الأدبية، الأمر الذي يبرر عدم الاهتمام بالكشف عن الصلة بين نص ونص، بل يدفع إلى اكتشاف الرؤية الإبداعية التي أضافها النص الجديد إلى النص السابق"[3].

والتهامي كغيره من الشعراء، ينهل من التراث الشعري والأدبي، يوظفه ويتأثر به فيصبح جزءاً من إطاره الثقافي، فيوظفه في نصه للتعبير عن محتوى أفكاره ومعانيه، كما يوضح به إطلاعه ورؤيته على كل ما يتعلق الإنسان المعاصر له.

---

(1) حسين، طه: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط12، 1975م، ج2، ص20.

(2) خليف، يوسف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص19.

(3) عباس، عباس عبد الحليم: علوي الهاشمي والشعر السعودي الحديث، مجلة عمان الثقافية، أمانة عمان، عمان، العدد 112، تشرين أول، 2004، ص 68.

فالتناص ينظر إلى النص كاملاً، ويكون الأخذ فيه عنصراً يتيح قراءة أجمل للــنص؛ فلا حدود بين البيت المأخوذ والنص الحاضر؛ لأن النص يقوم بعملية هــدم البيــت المــأخوذ وبنائه في نص جديد، فالتهامي يجعل في النص الحاضر إشارة إلى نص غائــب يثــري ذاك الحاضر، كما هي الحال في إبراز فاعلية التناص مع شعر العباس بن الأحنف، إذ بدت ملامح التناص معه واضحة، مجسداً ما جاء به العباس من حيث المعنى والدلالات التي، تصب فــي خدمة النص الشعري. والتهامي لا تقع عيناه على شيء محسن معجــب، إلا ويــرى وجــه الممدوح فيه، فمشاهد الحرب في شعره يمكن أن نفسرها على أنها رمز للطريق الذي يسلكها الإنسان لإحقاق الحق ورفع الظلم، فالحرب جهاد ومشقة وصبر ومكابدة، ولا بد من ســلوك هذا السبيل للوصول إلى المجد والعُلا.

ومع البطولة والشجاعة يذكر دور الممدوح فهو رمز للثقة يرفد الجيش بالقوة والعزة، بل هو دائرة رمزية كبيرة، يصل به الجيش إلى العدل، والعدل قيمة إنسانية عظيمة، فالممدوح يحقق العدالة بين الناس، فقد أضحى ظلام الليل نوراً بعدله، وقد زين أقطار الــبلاد بحكمــه، فالعدل سلام في النفس واستقرار، ورفع الظلم ونشر العدل بين الناس لا يتــأتى إلا بــالحرب والجهاد وكل وسائله. والتهامي بأسلوبه الشعري، ومقدرته الفنية يستغل أبيات المطلع ليصب مشاعره وانفعالاته الحقيقية إزاء الممدوح[1] إذ بدا ذلك واضحاً، حيث يقول[2]:

أوقَد البينُ فــي الخَمــيسِ خَميــساً ... للأسَــى والفــؤادِ فيــهِ وطَيــسَا

يقول إن فراق المحبوبة وقد صادف يوم خميس جعل في قلبي جيشاً من الأسى وناراً شديدة من الحزن والشوق.

---

(1) حفني، عبد الحليم ، مطلع القصيدة العربية، ص 6.

(2) التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص 110.

ومن الملحوظ على هذا النص أنّ التهامي يستعيد بذاكرته الأيام الجميلة التي عاشها مع المحبوبة، وما تحمله تلك الأيام من سعادة وسرور، وهذا باستحضار يوم الخميس الذي كان شاهداً على اشتعال نار الحرب المتمثلة بالبعد والفراق، وهو بذلك يقرب الصورة إلى الممدوح كي يجعل لهذا الحقل علاقة وثيقة به، إذ هو رمز للقوة والشجاعة، "واستحضار المسمى من أهم الوسائل اللغوية والأسلوبية لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلاً صادقاً"[1] وقد ارتبطت ألفاظ هذا الحقل والمعاني بما جاء به العباس بن الأحنف إذ قال[2]:

تأمّلْتُها يومَ الخَميسِ وقدْ بدتْ ... تَمشِي كمَا يَمْشِي النزِيفُ مِنَ النّفَرْ

يجد الشاعر في هذا البيت نفسه قوياً، فهو يصور حال المحبوبة، وهذا من خلال تأمله العميق، أي تأملت المحبوبة يوم الخميس وقد ظهرت بحال شبيهة بحال الإنسان الذي يمشي وهو سكران، وقد بدت عليه علامات النعيم والرفاهية والترف، ما جعله يكون على هذا الحال.

وهنا نجد ملامح الغزل واضحة في شعر العباس، وذلك بذكر محاسن محبوبته التي اتصفت بصفات الفتاة المنعمة في حياتها مما جعل ليوم الخميس حضوراً فاعلاً في نص التهامي الذي جعل منه ذكرى خالدة على أيام جميلة قضاها مع المحبوبة، كما هو الحال عند العباس بن الأحنف الذي أعطى يوم الخميس خصوصية خاصة بدت واضحة في الكشف عن مدى تعلقة بالمحبوبة ومتابعة أحوالها، مما جعل اللفظ المتمثل بيوم الخميس جلياً في نص التهامي على سبيل التناص مع الأحنف، إذ يعمق صوره، ويعطيه شكلاً موافقاً لما ورد عليه اللفظ عند الأحنف، أما المعنى عند التهامي، فقد حمل صوراً عدة، إذ شمل الخميس معنى الجيش، وفي صورة أخرى شمل يوم لقاء الأحبة، أما عند العباس فجاء معنى "الخميس" يمثل صورة واحدة، وهي لحظة التأمل في يوم الخميس يوم مشاهدة المحبوبة وهي في أبهى صورة

---

(1) محمد العبد، إبداع الدلالة، ص 71.

(2) عباس، بن الأحنف، ديوان عباس بن الأحنف، ص14.

من الترف والغنى، وتمشي كما يمشي السكران، إذ نجد أنَّ تناص التهامي جاء أقوى من ناحية اللفظ، وأقل قوة من ناحية المعنى، فالتهامي يوظف هذا التحوير ليعيد صياغته وفقاً لواقع فني ومضموني خاص، يجمعها منطق نصه الشعري الذي تكون فيه.

ونجد التهامي يوظف في نصه طاقات وإشارات فكرية قوية، وإبداعات فنية تبرز فيها معالم الإتقان في صنعه الشعري، ليجعل النص يحمل دلالات إيجابية دالة في مضمونها العام وشكلها الخارجي على غرض تشكل من خلال صورة دالة على الفكرة المهمة فيه، وهو غرض يحرص التهامي على ضرورة توافره في نصه لتقويته، ومثل ذلك بدا ظاهراً في مدح التهامي يقول التهامي فيه[1]:

ما اغتابني حاسدٌ الاَّ شرفتُ به   فحاسدي منعمٌ في زِيٍّ منتقمِ

نجد التهامي في هذا النص يطلب من الله أن يحفظ حساده، بمعنى فليحفظ الله حسادي، لأن حسدهم لي فيه كل الخير والنعمة، وإن جاء من غير قصد منهم. فاستطاع التهامي استخدام ألفاظ ومعانٍ تحمل إشارات إلى نص غائب تم من خلاله توظيف ألفاظ ذات معاني مشتركة بينهما، وهذا باستخدام لفظة "حاسدي" إذ حملت هذه اللفظة معنى مضمن عند أبي تمام، إذ قال يمدح ويعتذر [2]:

وإذا أرادَ الله نَشْرَ فَضيلةٍ   طُوِيَتْ أتاحَ لها لسانَ حَسُودِ

من الملحوظ أن الألفاظ التي استخدمها التهامي في نصه ليست مجانية، فكل لفظة وظفها في نصه تعود في معظمها إلى نص غائب، إذ أن للفظة الواحدة معنى يثري اللغة الشعرية، ويجعلها متعددة الدلالات، ونجد ذلك واضحاً عندما استخدم لفظة "حاسدي" التي

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص338.

(2) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، (ت 232هـ): ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1964م، 275/1.

جاءت مستوحاة من نص غائب كما ذكرت عند أبي تمام في نصه "حسود"، وورودها في موطنها يوازي بالمعنى ورودها في نص التهامي، وأنَّ ثمة تناصاً آخر في بيت التهامي يقع على عاتق المعنى الذي وظفه الشاعر من نص أبي تمام ، وبهذا يكون تناص التهامي مع أبي تمام واضحاً من خلال توظيف دلالات ذات مضامين مشتركة بين النصين، واستطاع التهامي أن يحقق بهذه الدلالات التي ترتبط بسياقات لفظية بين نصه والنص عند أبي تمام تناصاً مباشراً من ناحية اللفظ والمعنى. وهنا لا يمكن إنكار هذا التناص الذي شكل أرضية خصبة في نمو الصور والدلالات الفنية في نص التهامي، وأرى أن هذا التناص يحمل أبعاداً تناصية متميزة، ذلك أن النص قد تشكل من هذه الألفاظ التي جاء بها أبو تمام في نصه الشعري.

ومما لا شك فيه أنَّ التهامي وظف في أشعاره كثيراً من الألفاظ المتناصة من نصوص أخرى تحمل سمات فنية عالية، لم تكن موجودة في خاطره، إلا أن ثقافته الواسعة بأشعار غيره، دفعته إلى تضمينها من خلال شعره (تحت مسمى التناص)، ما يجعله يتكئ بشكل كبير على نصوص أخرى، حتى لو جاءت بعض مضامين النص الغائب على معنى يختلف عن المعنى في النص الحاضر، وقد ورد هذا في شعر التهامي في قوله [1]:

ألا إنَّ أوْصافَ الأميرِ جَواهرٌ وأنَّ مَديحي سِلكُهَا ونِظَامُهَا

فهنا تبرز مقدرة التهامي على المدح، حيث يقول إن أوصاف الأمير جواهر، تحتاج إلى شيء يربطها بعضها ببعض، وأنَّ مديحي سلكها ونظامها. فنجد أن التهامي وظف في نصه ألفاظاً ذات معانٍ عميقة، وإن كانت بعض هذه الألفاظ جاءت من نص غائب، حتى وإن جاءت بمعنى غير المقصود في نصه، إلا أنَّه وظفها في نصه على هيئتها التي جاءت عليها

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 382.

هناك، مثل لفظة "جواهر"؛ إذ جاءت هذه اللفظة على الشكل نفسه الذي جاءت عليه عند أبي تمام [1]:

هِـيَ جَـوْهرٌ نَثْـرٌ فـإنْ أَلَّفْتَـهُ   بالشِّعرِ صـارَ قلائـداً وعُقـودا

قصد أبو تمام بهذا النص، أنّ كرم الممدوح جوهر نثر حتى ينظمه الشعر ويحصيه، فيتحلى ويتزين به الممدوح على شكل قلائد وعقود، فلفظة "جوهر" في هذا النص جاءت موافقة في معناها الذي جاء في نص التهامي، إلا أن المعنى العام لهذا البيت يختلف تماماً مع المعنى في النص عند التهامي، فالمعنى في نصه يتمحور حول الممدوح، لكن المعنى عند أبي تمام ورد في فخره بشعره. وعلى هذا يقول ابن طباطبا: "فإذا وجد معنى لطيف في تشبيه أو غزل استعمله في المديح، وإن وجد في المديح استعمله في الهجاء، إلخ..... فإنّ عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها، واستعملها في الأبواب التي تحتاج إليها"[2].

ومن خلال ذلك نجد أن التهامي يصل في بعض الأحوال إلى الإبداع في انتقاء ألفاظه ذات الدلالات الفنية، إذ أن التناص في بيته تمثل في ألفاظ محدودة سبق أن ذكرت في نصوص أخرى، ولا سيما نص أبي تمام، الذي جاء معنى النص عنده قريباً للمعنى عند التهامي، مع أن هذه الألفاظ تحمل معنى خاصاً بها ولا تزيد عنه، مثل لفظتي "جواهر" عند التهامي ولفظه "جوهر" عند أبي تمام اللتين لم تخرجا عن غير معناهما الأصلي.

---

(1) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت 232هـ) ديوان أبي تمام شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص 421.

(2) طباطبا، ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 77.

وعلى هذا ينحو التهامي في معظم مدائحه، وهو بذلك إنما يذهب إلى مـا اشـترطه بعض النقاد القدامى من "أنَّه لا ينبغي أن يخلو المدح من مناقب الممدوح"[1]. ولعل قوام النص عنده يعتمد على مضامين وصور ذات دلالات تؤميء إلى المدح المتقن، وترتبط به كارتبـاط الروح بالجسد، إذ يجعل احتمالية اللغة متعددة، تفيد القارئ أكثر في قراءته الـنص، ليـصبح نصاً مفتوحاً، إذ كانت الحاجة ماسة لتوظيف الألفاظ المتناص بها في سبيل تدعيم النص، فهي تحقق قيمة فنية عالية للنص، وإبداعاً يحسب للتهامي في توظيفه في نصه، وعلى هـذا "فـإنَّ هدف التناص يكمن في كيفية الكتابة لقراءة النص الإبداعي قراءة أعمق وأجمل لا في تعـدد المضامين التي يطرحها النص، فالمعاني مطروحة في الطريق وتظهر من خلال القراءة"[2].

وهنا تجدر الإشارة إلى أن النص عند التهامي يتغير جوهره، وهذا يدل على قدرته في التعامل مع النص الغائب، وقد ذهب التهامي في غير غرض من أغراضه الشعرية إلى البوح بتناصه، ومن ذلك قوله متغزلاً[3]:

بَرداً يُذيبُ ولا يَذُوبُ فكلَّما شَرِبَ المتيم منه زَادَ غَلِيلا

الغزل في هذا النص واضح، فتلك الأسنان كحب الغمام، ولكنها لا تذوب مثله، كلمـا ارتشف منها العاشق زاد عشقه وهيامه.

نجد هنا أن التهامي أحسن التغزل في المحبوبة، فطغت على النص صـورة جماليـة بدت واضحة في تشبيه نفسه بالمتيم الذي ذهب عقله في العشق، وأنَّ عطشه شديد لمحبوبتـه وإنَّ شدة حبه وتعلقه بالمحبوبة جعلته موصولاً بالمحبوبة من خلال استعماله الألفـاظ التـي تحمل معاني تزين نصه الشعري، فهو يختلف في طرحه المضامين المـشتركة فـي نـصه،

---

(1) العسكري، أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص 101.

(2) مراشدة، عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث، ص 103.

(3) التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص270.

فالنص غني بالدلالات والإشارات الواضحة التي تؤكد جهده في تضمين ما أمكن من شعره على سبيل التناص مع غيره، فوظف غير قليل من نص غائب منحه توظيفاً للمعنى أو الموضوع المطروح في هذا السياق، وأدى الوظيفة التي وظفها لأجلها كي تتناسب بشكل مباشر مع نصه، فقد نظر التهامي في نصه، إلى ما جاء به ابن الرومي في نصه في الغزل فبدا التناص واضحاً في قوله[1]:

رِيقٌ إذا ما ازْدَدْتَ مِنْ شُربِهِ ... رِيّاً ثَنانِي الرِّيُّ ظَمْآنَا

وقد مال ابن الرومي في شعره كثيراً إلى الغزل، وأحسن كثيراً في استعمال الألفاظ والمعاني في نصه الشعري، ويرى أنَّه لا يمكن الوصول إلى درجة سد الظمأ في الازدياد من شرب ريق المحبوبة، فتعلق الشاعر بالمحبوبة لا يمكنه من الإعراض عنها، أو التوقف في طلب المزيد من ريقها الذي يرشف عسلاً يزداد في طلبه في كل وقت لدرجة عدم الاكتفاء منه، وأنَّ الظمأ منه يبقى دائماً لا ينقطع لأية حال.

فمن الملحوظ أن التهامي قد تمثل المعنى الذي يحمله هذا النص الغائب، وجعله ظاهراً جلياً في نصه، مما أكسب شعره تناصاً دقيقاً، برزت فيه الصورة واضحة، والدلالات مترابطة، توصل إلى مضمون واحد اتفق حوله النصان، وأصبحا قريبين قرباً كبيراً من استعماله في الغرض المنشود الذي يوضح صورة الترابط بين الشاعر ومن أحب، فبدا النص عنده يحمل صورة الحب القوية، وكأنها نار مشتعلة في قلبه، "ونار الحب كامنة في فؤاده كمون نار الزناد في عوده"[2].

---

(1) جريح، علي بن العباس، ابن الرومي: ديوان ابن الرومي، شرح وتحقيق عمر فاروق الطباع، دار الارقم للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2000، ط 1، ص 217.

(2) ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، ص 132.

وعلى هذا فإنَّ التناص في النص، يرسم صورة لمقاييس الحسن المتمثلة بالجمال الذي عرفت بها المحبوبة، وحبها في قلبه نار مشتعلة، وأما ريقها فهو باب ظمأ لا يغلق في وجه الشاعر، فلا يمكن الابتعاد والإعراض عنها، فهو دائم الحب لها ما دام قلبه قادراً على الاستمرار في الحياة.

ومعلوم أن قضية الحب من القضايا الشائكة التي شغلت اهتمام الناس منذ زمن بعيد، ولا سيما الشعراء الذين أحسنوا التعبير عن هذه القضية التي نالت نصيباً وافراً في شعرهم، فحديثهم طال عن المحبوبة وعن الوصول إليها، والتغزل بها، والوقوف على آثارها التي كانت نشطه مليئة بالحياة في لحظة وجودها. والشعراء نوعوا في استخدام الرموز والصور والإشارات التي توحي إلى طيف المحبوبة، حيث أسهم كثير من النصوص الشعرية السابقة في تدعيم النصوص وتشربها بشكل مباشر أو غير مباشر على سبيل التناص، حتى بدا ظاهراً في شعر التهامي، وهو يقول [1]:

لَو جادَهُنَّ غَداةَ رُمْن رواحاً　　غَيثٌ كَدَمعي ما أردن بَراحا
ماتَت لِفَقدِ الظاعِنينَ دِيارُهُمْ　　فَكَأَنَّهُم كانوا لَها أرواحا

بمعنى لو أن السماء أنعمت على الأحبة مطراً ينزل عليهم، كما تنزل دموعي بكساء علي رحيلهم لما غادروا الأماكن ولأحبوا الإقامة فيها. وأنَّ الديار التي كانت بالأمس عامرة بسكانها تراها اليوم هامدة، لأن أهلها هجروها مع أنهم كانوا بالنسبة لها كالروح للجسد.

ونجد أنَّ التهامي يصور مدى تعلقه بالأحبة، وهذا من خلال حديثه عنهم وعن أماكنهم التي عاشوا فيها، وكيف أصبحت حالها عندما رحلوا عنها هامدة مقفرة خالية من أهلها، لا حياة فيها، ونجد أن التهامي وظف معاني الغزل توظيفاً ينسجم بشكل صحيح مع المقصود في

---

[1] التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص 96.

نصه ، وهذا الأمر حقق إحساساً صادقاً في هواجس الحب والتمسك به، بسبب ماضية الجميل، وفي الوقت نفسه لا يقوى على الابتعاد عنه بل يجب الاقتراب منه، لأن فيه ماضيه وحاضره من خلال صور حية عاشها في زمن فائت، فقد اعتمد في ذلك على معانٍ ذات صور مكثفة من نصوص غائبة، حتى أصبح التناص فيها واضحاً جليلاً، ولعل التهامي نظر في هذا النص الحاضر إلى ما جاء به ابن الرومي يقول فيه[1]:

فَقدْ ألفَتْهُ النفسُ حتى كأنَّهُ   لهُ جَسدٌ إنْ بانَ غُودرَ هالِكا

وهنا نجد ابن الرومي قد اعتاد على الحياة في وطنه، وأنّه ملازم له لا يقوى على تركه، وأصبح جسداً فيه روحه، إن ذهب هذا الجسد ذهب هو، وهلك وانتهى أمره.

ونجد أن التهامي قد تناص مع ابن الرومي في هذا النص، فالمعنى العام لهذا النص ملازمٌ للمعنى في نص التهامي، فالمحور في هذين النصين يدور حول "المكان" وهو محور القضية المتناص بها، فنص التهامي أشبع إشباعاً واضحاً من نص ابن الرومي، واتفق معه اتفاقاً لا يمكن إغفاله، وعلى هذا فقد أحسن التهامي توظيف المعاني في نصه، لإفادة الغرض الذي جاء به في نصه، كما هو واضح عند ابن الرومي.

وبذلك استطاع التهامي توفير مادة غنية وكثيفة لشعره، وهذا من خلال توافر نصوص غائبة، عمل على استثمار ما فيها وتوظيفها في نصه، ليكون ذلك تناصاً واضحاً في نصه الشعري، وقد ساعده على ذلك وجود شعراء أصحاب أذواق رفيعة، لديهم نصوص ذات أبعاد دلالية فنية تحمل في قراءتها مضامين كثيرة، اتكأ عليها التهامي بشكل واضح في شعره، "هذا

---

[1] ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص 19.

الشعر الطافح بالتأملات الفلسفية، والنزعات الفكرية، وما يتسم به من أسلوب مرصوف متين مصقول، لا عوج فيه ولا التواء، بل فيه الاستقامة والقوة والنصاعة" [1].

وكان دأب التهامي أن يتأمل في أشعار غيره من شعراء عصره المرموقين، ينهل مما في أشعارهم من ألفاظ ومعانٍ، تصب بشكل مباشر في نصه الشعري الحاضر. فنجده يجسد بالتناص مع المتنبي صورة الممدوح الموصوف بالشجاعة والقدرة، يقول فيه[2]:

ولـمْ أرَ قبلَـهُ أسَـداً يُلاقِـي   ضُـيوفاً بالتَحيـةِ والسَلامِ

أي أنَّ الممدوح صلب وقوي وشجاع ويهابه الناس إلا أنَّه لطيف مع ضيوفه عند الاستقبال، وعلى مثل هذا يقول قدامه بن جعفر: "نعم لأن من هذا باب الغلو في الشعر، وليس يراد منه إلا المبالغة والتمثيل[3].

واستطاع التهامي في مدحه أن يحل الممدوح في أعلى صورة من القوة والشجاعة وتملك الأمور، وهذا من خلال توظيف ألفاظ حملت في داخلها معاني دنت كثيراً من غيرها في نصوص غائبة أخرى، إذ قارب هذا التوظيف في نصه، تلك الإشارات التي حملت ألفاظاً دلت على معنى مشابه في نص شاعر مرموق، سبقه إلى توظيفها في نصه هو المتنبي يقول[4]:

فلمْ أرَ قبلِي منْ مَشى البحْرُ نَحوهُ   ولا رجلاً قامتْ تُعانِقُه الأسدُ

لا شك أن المتنبي مصدر خير وعطاء كبير في الشعر العربي، بل هو ذخيرة مهمة يعتمد عليه كثير من الشعراء الآخرين، ويستعين الشعراء بما عنده من الدلالات في توظيفها

---

(1) عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، 1987م، ص183.

(2) التهامي، أبو الحسن التهامي، ديوانه ، ص363.

(3) بن جعفر، قدامه، نقد الشعر، ص 31.

(4) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ج3، ص320.

في قصائدهم المختلفة، ولا سيما قصيدة المديح، فقصد بهذا النص، أنَّه لم ير أحداً من الرجال قبله مشى إليه البحر أي الممدوح، وعانقته الأسد وهو الممدوح كذلك، أي من مشى نحوه رجل كالبحر في الجود، وعانقه رجل كالأسد في الشجاعة.

فالناظر المتعمق إلى النص، يجد أن ما يحمله من ألفاظ ومعانٍ ذات إشارات إيحائية وصور فنية منتقاه من ناحية الشكل والمضمون، إنما هو على الشاكلة نفسها التي جاء بها التهامي في نصه، فاستثمر التهامي ألفاظاً على الهيئة نفسها من نص المتنبي من مثل "ولم أر قبله" التي وردت أيضاً على صورة قريبة منها في نص المتنبي "فلم أر قبلي"، وجاء عند التهامي أيضاً لفظة "أسداً"، وعند المتنبي "الأسد"، وهنا لا شك توظيف واضح من التهامي في نصه لهذه الألفاظ، فحملت هذه الألفاظ. المعنى نفسه موجود في نص المتنبي الغائب، فتناص التهامي مع النص الغائب للمتنبي واضح، لفظاً ومعنى، وقد تفاوتت هذه الإشارات الدلالية وفقاً لتوظيفها في النص الحاضر، فالتناص مع هذه المقومات الفنية يعد تناصاً مباشراً لا شك فيه، ولكل نص طابعٌ وأدوات خاصة تمنحه خصوصيته ورونقه الجمالي. ونص التهامي الحاضر غني بأشكال التناص، التي وظفها في نصه الشعري.

وبما أن نص المتنبي قابل للتحول ضمن رؤى النص عند التهامي، بلا بديل عن الاستغناء عنه في خدمة النص الذي أشبع بتانصه بغيره من النصوص الأخرى، مما يسهل على المتلقي فهم ما قصد إليه التهامي في نصه.

ونجد أن التهامي يتوافق في نصه مع النص في وحدة الموضوع، وليس هذا إلا بداية انسجام بين الشاعرين، لكن منطق نصه شكل صوراً متنوعة في أغراضه الشعرية، لأن البحث الحقيقي عن الغائب في نصه المراد إخراجه، يكون قريباً من دلالات تتحول بشكل ينصاغ لنصه من خلال تناصه معها، فالتهامي حشد كثيراً من مقويات لغته الشعرية في

نصوصه كي تشكل انسجاماً واضحاً، يصب في خدمة الغرض الخاص بنصه، وبذلك فإنَّ عملية توظيف النصوص، تكون مرجعاً دائماً يعود إليه في توظيف المراد توظيفه، فنجده يجسد بالتناص مع المتنبي صورة الممدوح ومقدرته على القضاء والحكم بين الناس. يقول في مدحه[1]:

والَّليثُ أغْـبَسُ مـا بَـدا وجهُـا إذا ... أبـصرتَه فـي صُـورةِ البـسَّامِ

التهامي يمدح الممدوح مدحاً واضحاً في هذا البيت، من خلال تأكيد دور الممدوح في تولي أمور القضاء، فهو شديد وشجاع وصابر وثابت على قول الحق، وأنَّ ابتسامته وإن بدت على وجهة ليست إشارة الرضا؛ الليث أشد ما يكون عبوساً عندما تحسب أنَّه يبتسم، وعلى هذا نأخذ بقول قدمة بن جعفر: "ينبغي أن يعلم أن مدائح الرجال تنقسم أحياناً بحسب الممدوحين من أصناف الناس في الارتفاع والانخفاض، ودروب الصناعات، والتبدي والتحضر"[2].

فنجد التهامي استطاع تطويع ما أمكن من لغته في سبيل خدمة نصه، وحمل نصه كثيراً من الألفاظ التي تحمل دلالات عميقة تجعل النص يسوده نوع من الترابط الموضوعي، بأن يستعين بخبرات غيره من الشعراء على سبيل التناص معهم بما قد ورد عندهم في نصوصهم، التي تحمل معها أبعاداً فنية تعبِّر من خلالها إلى الوصول إلى الغرض الشعري، "فإذا خلصت القصيدة بموضوع واحد، أمكن حينئذ أن تتحقق الصورة الكلية وأنَّ تتحقق وحدة المشاعر المثارة"[3].

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 371.

(2) بن جعفر: قدامه، نقد الشعر،ص 38.

(3) علام، عبد الواحد، قضايا ومواقف، ص108.

وعلى هذا سلك التهامي الاتجاه الصحيح في اختياره ألفاظه ذات المعاني المعبره عن غرضه وحرص على توظيفها في نصه، وإن كانت قد وردت غير قليل في نـص آخـر، إذ توافق ورود هذه المقومات النصية السابقة مع ما جاء عند المتنبي في قوله[1]:

إذا رأيــتَ نيــوبَ اللَّيــثِ بــارِزَةً   فــلا تَظُــنّنَّ أن الليــثَ يبتَــسمُ

أي إذا كشر الأسد عن نابه، فليس ذلك تبسماً، وإنما هو قصد للافتراس، وهـذا مثـل ضربه للذي لا يعرف حقيقة الأسد، يعني أنَّه إذا أبدى بشره للجاهل، فليس ذلك رضاء عنـه، فإنَّ الليث إذا كشر لا يكون مبتسماً، وأنَّ ذلك أقرب لبطشه، وأدل على ما يحذر من فعلـه، فكذلك ضحكي للجاهل، قادر على صرعته وأداة إلى هلكته.

ونجد أن التهامي وافق ما جاء به المتنبي في نصه، إذ استثمر بعض الألفاظ من مثل "الليث" في نصه، على هيئتها التي جاءت عليها في شعر المتنبي، وفي المعنى نفـسه، فهـذه اللفظة تحمل معنىً عاماً في نص المتنبي، وأيضاً لفظة "البسام" تناص فيها مع المتنبي بلفظـة "مبتسم"، إذ حملت المعنى نفسه الذي أراده المتنبي في نصه. إذاً التهامي تناص مـع المتنبـي تناصاً مباشراً. ولعل التهامي بهذا التناص استطاع إثراء الألفاظ عنده.

ومن هنا نجد أن اعتماد التهامي على الألفاظ واضح، فليست الألفاظ عبثاً، فلكل لفظة إحالة ودلالة في مكنونها، واللفظة الواحدة لها ظل يثري اللغة الشعرية، ويجعلهـا متعـددة الدلالات، فيصبح المعنى أو المضمون خاضعاً للاحتمال وتبقـى القـراءة الأخيـرة هدفـه، والمطلب الذي يسعى إليه التهامي، الذي ظل يدعم شعره بسلالة قوية وخصبة من الألفاظ ذات المعاني الدلالية الواضحة، التي تشكل بعداً حضارياً وجمالياً في نصه، وسعى التهامي كـذلك إلى ما يصلح للتوظيف من نصوص أخرى. فمثلاً نجد التهامي يمدح آل المفرج كثيـراً فـي

---

(1) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، ص 335.

شعره ويصفهم بصفات عدة، وهذا الأمر يتطلب منه جهداً في توظيف المناسب لهذا الغرض، وإن لزم ذلك تناصه مع غيره من الشعراء، إذ يقول التهامي [1]:

تَخِرُّ لَـهُ الأمـلاكُ إنْ يَـبصرُوا بِـهِ سُجوداً ولوْ أنّ القَنَـا مُتَـشاجِرُ

أي أن الممدوح إذا ظهر أمام الملوك وأبصروه خروا له سجداً، ولو أن القنا كانت في شجار واشتباك، فنجده يعظم الممدوح إلى حد المبالغة. وهذا يشير إلى أن غاية التهامي من هذا هي التكسب تحت غطاء المديح، فمثل هذا النوع من المديح أشار إليه أحد النقاد المعاصرين بقوله: "ازداد إحساس الناقد الشاعر في القرن الخامس الهجري بمشكلة العلاقة بين الشعر والتكسب، ولعلنا نجد العذر في ذلك لمن كان محتاجاً من الشعراء، أما من يتكسبون للثراء، فلن نجد لهم عذراً فيما كانوا يذهبون إليه"[2].

ومن الطبيعي أن نجد الإفراط في مدح الممدوح عند التهامي، والإفراط في مدحه للممدوح يحتاج إلى طاقة شعرية كبيرة تمكنه من القدرة على توفير ما يلزم نصه من المقويات الغنية بمادة تنضج فيه وتبرزه بشكل واضح، إذ لجأ التهامي في هذا إلى التضمين من نصوص غائبة كي تقدم للمادة الشعرية دعماً إضافياً في تقوية نصه، وهذا بالاعتماد على ألفاظ ذات معانٍ سبق لها إن وظفت في نص شعري لشاعر آخر، مثل لفظه "سجوداً" فهذه اللفظة بمعناها العام قد وظفت في نص شعري للمتنبي [3]:

تَظَلُّ ملوكُ الأرضِ خَاشِعةً لَهُ تُفارِقُهُ هَلْكى وتلْقاهُ سُجَّدا

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 263 .

(2) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي، ص 366.

(3) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح وتحقيق أبي البقاء العكبري، ص 282.

وأكد المتنبي في هذا القول أنَّه من يبتعد عنك فإنَّ مصيره إلى الهلاك والزوال، وأنَّ الملوك وجلالة قدرها تبقى خاشعة لك طوعاً رغم أنفها، لا تنفك عن طاعتك، وأنها خاضعة وساجدة لا تقوى على المجابهة.

فالتهامي وظف معنى لفظة "سجداً" التي وردت في نص المتنبي، في المعنى نفسه، فالتناص هنا واضح والمضمون العام أيضاً لهذه النص الحاضر، قارب باللفظ والمعنى المضمون الموجود في نص النص المتنبي وهو على ذلك هو تناص مباشر، عمد التهامي إلى توظيفه في نصه لحاجة شعرية. كما أنَّه وظف لفظة "الأملاك" بمعناها الذي جاءت عليه عند المتنبي وهي "ملوك"، وكلا اللفظين يحمل معنى واحداً.

ومن خلال ما سبق نجد أن التهامي تمكن من توظيف ما تطلبه نصه من ألفاظ ومعانٍ ذات صلة مباشرة بغرضه الشعري، وأنَّه استطاع بلغته الشعرية تحويل نصوص غائبة إلى نصوص حاضرة، عن طريق التناص المتكامل من ناحية الشكل والمضمون. فتجلت بذلك المقدرة الشعرية التي استطاع تشكيلها في نصه، الذي هو المحصلة النهائية لعمله الفني.

ولا شك في أن مقدرة التهامي في تعامله مع النص الغائب واضحة، فإنّه استطاع استحضاره في سياق نصي حاضر يصب لمصلحته، ويتماشى مع النص الغائب، وكأنَّه سد مسده في الحضور النصي، أو كأنهما في صورة نص واحد، فمثلاً نجده يقول[1]:

وإذا نَاقِصٌ أرادكَ بالنَّقصِ ثَنَى المَجدُ رأيَهُ مَنْكُوسَا

وعلى هذا نجد أن التهامي استطاع أن يرد تهمه النقص عن الممدوح ويبعدها، وذلك بتوافر معاني الحكمة الكامنة في اللغة الشعرية ذات الدلالات القوية، مما جعل من الألفاظ

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 275.

المشكلة عاملاً أساسياً في جمع معالم الإتقان في إخراج المعنى المقصود. والواضح أن النص جاء محوراً من نص غائب، سواء في الألفاظ أو المعاني، وهو قول المتنبي [1]:

وإذا أتَتْكَ مَذَمَّتي مِنْ نَاقِصٍ　　فَهِيَ الشهَادةُ لي بأنِّي كَامِلُ

فالمتنبي أراد بهذا البيت نفسه والممدوح معاً، فإنَّ الحكمة من ذكر الذم والنقص هي محور الخلاف في أثبات الكمال. جاعلا من الحكمة سبيلا للرد والدفاع عن نفسه بلغة شعرية مبدعة. وهذا ما بدا واضحاً عند التهامي عندما أورد نص المتنبي الشعري، فتناص مع المتنبي تناصاً لفظياً محملاً بالمعاني القوية التي شكلت نصا جديداً، أعاد إنتاجه في سياق رؤيته الخاصة. وهو جعل التناص ظاهراً جلياً، ومن شواهد ذلك ورود لفظه "ناقص"، وأداة الشرط "وإذا"، اللتين جاءتا على الهيئة نفسها التي وردت في نص المتنبي، بعيداً عن المعنى الذي حمله النص الغائب، بمذمة الناقص التي توحي بكمال المتنبي والممدوح على حد سواء.

ولعله يوظف لأجل ذلك مشهداً كاملاً في سبيل إخراجها، وتوظف فيها كل طاقاته الفنية والجمالية، التي تظهر محاسنه الأدائية في نقل الصور التي يريدها "ولما كان الإنسان يحب نفسه رأى محاسنها وخفي عليه مقابحها، بل رأى من الحسن ما ليس فيها"[2].

وعلى هذا أخذ التهامي يتوسع في ألفاظه، وتطوير لغته الشعرية في شتى ألوان شعره، فقد أضاف إليها أنواعاً مختلفة من الصور الدالة على الحياة والتناغم، وهذا في تقنيات متعددة، إذ تصبح لغة النص عنده موافقة للمعطيات التي يراها في نص غيره، وضمن هذه التوطئة التي يدعمها النص وصوره ومضامينه تأتي نصوصه الدالة أفراحاً مشتركة، كالفرح بقدوم العيد أو شهر رمضان، مستعيناً في تقوية نصه ببعض المضامين التي وردت في نصوص

---

(1) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، 237/1.

(2) القيراوني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، مطبعة السعادة، 1995، 8/1.

غائبة، متمثلة بألفاظ ذات معان تدل على العيد والفرحة التامة به، وكيف يمكن استغلال مثل هذه المناسبة في المدح بصور تكاد تكون مشابهة لصور غيره من شعراء عصره، من ناحية الألفاظ والمعاني وغيرها، قوله [1]:

أتَى العيدُ فاسْلَمْ ألفَ عامٍ بِمِثْلِهِ   فأنْتَ لأبْنَاءِ المظالِمِ عيدُهَا

والحق أن التهامي أحسن كثيراً في مدح الممدوح، في الوقت الذي يواظب على استخدام ألفاظ ومعاني غيره من الشعراء، بتناصه معهم، ويغطي مساحات واسعة من نصه ، بنص غائب، يصل به إلى توظيف أعمق وأدق في الصورة، ولعل هذا هو المحور الأساسي الذي يريده التهامي في نصه، فهو اتفق في هذا النص مع قول المتنبي في الغرض نفسه والمناسبة نفسها ، إذ يقول المتنبي في مدح سيف الدولة[2]:

هَنيئاً لَكَ العِيدُ الذي أنْتَ عِيدُهُ   وعيدٌ لِمنْ سَمَّى وضَحَّى وعيَّدا

يؤكد المتنبي أن العيد فرح يعود على الناس، يفرحون به، وأنت عيد لكل الناس يفرحون بسلامتك، وكذلك العيد يفرح بوصوله إليك، فأنت عيده، أي تحل فيه محل العيد، وأنت عيد: أي فرح لكل من سمى الله، يريد ذكر الله في الإحرام وذبح أضحيته.

فالتهامي تناص مع قول المتنبي السابق بوضوح خلال نصه، فوظف لفظة "العيد، فأنت، عيدها" على الحال نفسها التي جاءت في نص المتنبي مع اتفاقها التام بالمعنى، "وبذلك تصبح اللفظة الواحدة صورة تمتد إلى آفاق نصوص تغني النص الشعري وتجعل من لغته الشعرية بلغةٍ إيحائية، دلالية، ذات طاقات وشحنات معنوية عظيمة"[3].

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص136.

(2) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، ص 285.

(3) مراشدة، عبد الباسط: التناص في الشعر العربي الحديث، ص 114.

فاستطاع التهامي توظيف نصوص غائبة أخرى، ضمنها في أشعاره الحاضرة، وكان حريصاً على اختيار الألفاظ ذات المعاني العميقة، لتكسب النص عنده ذائقة أدبية جديدة متمثلة بالصور والدلالات الإشارية إلى المضمون العام لديه مع الاعتماد على مضمون الأفكار المنتقاه من النص الغائب. ويستمر التهامي بتلوين أشعاره بكثير من النصوص الغائبة، مستعملاً صوراً جميلة يعبر من خلالها عن الغرض الشعري الذي يسعى إليه. فمثلاً يقول في مدح أحدهم[1]:

وإنْ كُنتَ مِنْ جِنسِ البَرايا وَفُقْتَهمْ فللْمِسكِ نشرٌ لَيسَ يوجدُ في العِطرِ

وهنا يميز التهامي الممدوح من الناس العاديين فهو مختلف عنهم بكل صفات الاختلاف، تبرز عوالم نصية واضحة في بيت التهامي حيث استلهم ألفاظاً ومعاني محملة بالصور من نص غائب، ليوضح مقدرته الشعرية في انتقاء اللغة الشعرية، التي وظف كثيراً من عناصرها من غيره، وتناص بها بتوظيفها في شعره، حتى تبدو جزءاً حقيقياً من نصه؛ لأنَّه وفق في إخراجها إخراجاً فيه الكثير من الإيحاء والفكر، "وهذه البراعة لا تتاح لكثير من الشعراء الذين يوظفون التناص في قصائدهم قدماء كانوا أم محدثين"[2].

مما مكن التهامي من الاتفاق مع قوله المتنبي [3]:

فإنْ نفقَ الأنامُ وأنْتَ مِنْهُمْ فإنَّ المِسكَ بَعْضُ دَمِ الغَزَالِ

فبراعة المتنبي بارزة في استخدام اللفظ والمعنى، والتهامي استطاع التناص معه في هذين الركنين الأساسين في تشكيل النص عنده، وتمكن من توظيفهما توظيفاً دقيقاً في نصه، محسناً في ذلك القدرة التامة على الربط بينهما، ووظف من نص المتنبي، الألفاظ والمعاني

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 238.

(2) الزعبي، أحمد: التناص والنص الغائب، ص 23.

(3) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، 275/3.

ذات الدلالات الإيحائية الواضحة في لغته الشعرية، مع بعض الألفاظ الموجودة لدى المتنبي، مثل "فللمسك" التي وردت على المعنى نفسه الذي حملته اللفظة عند المتنبي "المسك"، " وأنَّ أحسن أنواع التعبير ما كانت فيه جميع الأجزاء في الصورة سواء أكانت أساسية أم ثانوية موضوعة في أماكنها اللائقة بها "[1].

وعلى هذا النحو ظل التهامي مولعاً بما هو جميل في شعره، وذلك من خلال تنويعه في أغراضه الشعرية، إذ استفاد كثيراً من غيره من الشعراء عن طريق التناص وتوظيف النصوص الأخرى، قال[2]:

ثُم انْتَبَهْتُ فَما رأيْتُ يمانياً ... إلا سُهيلاً دائم الخَفَقَان

فالنص يحوي صوراً مختلفة، ومتباينة فيما بينها، لكن الشاعر استطاع تقريب الصورة إلى المتلقي، لتصبح واضحة أمامه، وذلك بتوظيف الألفاظ الجديدة، التي استطاع التهامي توظيفها. ذلك هو دأب الشاعر في التعاطي مع النصوص أنه "يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه يفسر بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناصاً لديه إذا تغير رأيه"[3].

وتعد هذه الإشارات الدلالية ميزة فنية للأبيات الشعرية، لذلك يتكئ التهامي عليها يوظفها على سبيل التناص، على أن التناص يأتي عنده أحياناً متفاوتاً بين الألفاظ والمعاني مباشراً، أو غير مباشر. فهو في بيته السابق قد نظر في ما عند أبي العلاء المعري يقول[4]:

وسَهيلٍ كوجنةِ الحِبِّ فِي اللَّونِ ... وقلبِ المُحبِّ في الخَفَقَان

---

(1) السمرة، محمود: مقالات في النقد الأدبي ص 72.

(2) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 396.

(3) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ط3، المركز الثقافي العربي، 1992، ص 121.

(4) المعري، أبو العلاء، شروح سقط الزند، 433/1.

المعري يؤكد هنا أن سهيلاً يضرب إلى الحمرة، وهو دائم الخفقان، والحب المحبوب، من شأن المحب إذا رأى حبيبه أن يخفق قلبه، والمحبوب إذا رأى من يحبه واستحيا احمـــرت وجنته، فشبهه بوجنة المحبوب إذا أحمرت، وقلب المحب إذا خفق لمكانه. وهذا المعنى للبيت يكاد يوافق المعنى الذي حملته الألفاظ في نص التهامي، فهو استعمل ألفاظاً في نصه مـــشابهة بالهيئة للألفاظ التي وردت عند المعري وهي "سهيلا" و "الخفقان" وجاء معنى "ســهيلاً" عنــد التهامي "القلب" وعند المعري لفظة "سهيل" بمعنى "المحبوب"، وهذا اشتراك قريب في المعنى، أما في اللفظ فإنَّه تناص مباشر باستخدام اللفظتين السابقتين، وما تــشيران إليـــه، إذ اقتـــرب المعنى الموجود في النص الغائب من الموجود في الحاضر من خلال التناص به، وهنا نجــد "أن التناص اعتمد على نص له منطق داخلي يحكمه، وطبع خاص يتمثله، إذ تكون من روابط فنية وتقنية خاصة به، وأنَّ هذا الاتفاق جعل النص الغائب يرصــد الــدلالات التـــي تحمــل المعنى"[1]، مما جعل التهامي يبدل في توظيف النص الغائب ويمزج ألفاظه ومعانيه ليتناســب الحال التي يصورها.

وبهذا يكون التهامي قد وصل إلى المطلوب من نص المعري، فأخذ منه مــا دعــت الحاجة إلى توظيفه، مستعملاً بذلك ألفاظاً ذات معان واسعة، أسهمت بشكل مباشر في تكـــوين نصه، مما حقق له ذائقة أدبية رفيعة، صنعت الألفاظ والمعاني التي تناص بها التهـــامي فـــي شعره من غيره تغيراً واسعاً في تعامله مع نصوص أخرى لها صلة مباشرة بالغرض الـــذي يصبو إليه. فيقول في رثاء ابنه[2]:

أحِينَ نَضا ثَــوبُ الطُّفولــةِ ناسِــلاً   كما نُسِلَ الريشُ اللُّؤامُ عنْ النِسرِ

---

[1] الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، ص125.

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 110.

معلوم أن التهامي قد فقد ابنا صغيراً له، وعلى هذا أخذ يعبر عن حزنه عليه من خلال شعره، فصوره بصورة النسر. وقد خلع ثوب الطفولة، كما ينزع الريش اللؤام عن النسر، فهو يتألم كثيراً على ابنه ويشبهه بالنسر الصغير الذي لا يقدر على الطيران؛ لأنَّه ما زال صغيراً وعليه الريش الخفيف، أي أن الموت نزع عن ابنه ثوب الحياة وأبدله بالزوال والعدم، ومعلوم أن موت الولد صدمة عظيمة على الوالد إذ يقول أبو عبد الرحمن العتيبي (ت 228هـ/ 842م) "ما عالج الحزن والحرارة في الأحشاء من لم يمت له ولد"[1]، وعلى هذا نجد أن الموت يفجع الناس وأنَّه مصيبة عظيمة لا شك فيها، وهنا جاءت الفرصة الكافية للتهامي إلى تكثيف صور الموت من خلال حشد كثير من الصور الدالة في مضمونها عليه، بالإطار الذي يرصده والمضمون الذي يتجلى عن معان الموت، فمال التهامي إلى توظيف ألفاظ ذات معاني قريبة من حال التي يعيشها، فعمد إلى العودة إلى نصوص غائبة تتفق معاً في رسم الصورة المراد تحقيقها من نصه الشعري، فنجده تناص مع المعري في قوله[2]:

تَرى أعطافَها تَرمِيْ حَمِيماً   كأجنِحَةِ البُزاةِ رَمتْ نُسالا

فالمعري يتحدث في هذا النص عن الخيل التي عرفت بسرعتها الفائقة، إذ كانت رمزاً في السرعة والمتانة والقوة، وأنَّ هذه الخيل في سرعة الجري كالطير، فما ينتقص عن أعطافها من العرق وهو أبيض، وعرق الخيل كأنَّه اللبن من البياض، ويشبه ما يتناثر من ريش البزاة عند الطيران .

فالتهامي استطاع توظيف ألفاظ حملت معنى قريباً من المعنى الذي جاء به المعري، مثل لفظة "نضاً" و "نسالاً" وعند المعري وردت "رمت نسالاً"، فالتناص الذي استعمله التهامي

---

[1] ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، 1940، 258/3.

[2] المعري، أبو العلاء، شروح سقط الزند، 47/1.

في الألفاظ يشير إلى معنى موافق لما جاء عليه في نص المعري، وإنْ قصد المعري به شيئاً آخر، لكن التهامي استطاع توظيف النص، وأخذ ما وقع عليه الاختيار، كي ينسجم مع الغرض الذي يروقه.

2- التناص مع المثل:

المثل لغةً: "من مِثل ومَثَل وشِبهِ وشَبهُ بمعنى واحد "والمثل" الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيجعله مثله"[1].

والمثلُ: هو القول السائر الذي قيل في حادث معين وفي قصة خاصة، لكنه جرى على الألسنة وصار يطلق على أية حال تشبه ذلك الحادث الذي قيل فيه[2].

وعلى هذا فقد وظف أبو الحسن التهامي هذا المصدر المهم من مصادر التراث في عمله الأدبي، إذ أخذ هذه الأمثال لتزيين شعره، وتحقيق غايته في ما أراد من الشعر سواء أكان مدحاً أم رثاءً أم غزلاً أم غيرها من الأغراض الأخرى التي أودعها ثروته الأدبية ومنهجه الخاص.

وهذا أكسبه تقنيات شعرية قوية تمد شعره الحاضر بلوحات فنية جمالية ذات طابع أدبي رفيع.

والتهامي يجسد بالتناص مع المثل العربي براعته في تمثل النصوص الأخرى أياً كانت وجعلها خاصة أولية لصياغات شعرية جديدة لديه. فنجده يقول مثلاً: [3]

فجودُ سِواكَ رمْيةٌ مِنْ غَيرِ رامٍ وَجودُكَ رَميةٌ مِنْ كَفِّ رَامِ

---

(1) ابن منظور أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة (مثل)، ص 270.

(2) الأصبهاني ، لأبي الشيخ: كتاب الأمثال في الحديث النبوي ، تحقيق وتصحيح عبد العلي عبد الحميد، الدار السلفية، الهند، 1982، ص 10.

(3) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 217.

وقد أحسن التهامي في مدحه من خلال الألفاظ والمعاني التي شكلت بعــداً فنيــاً فــي الوصول إلى الغرض، إذ أن التهامي جعلها فعالة في نصه بشكل أكثر جمالاً مستعملاً في ذلك أساليب فنية ومضمونية تسمح للمتلقي أن يجد المتعة في قراءة نصه، وتبوح بما يتماشى مــع غيره من النصوص، وما تحمله تلك النصوص وكيف تم توظيفها في نصه الذي بدت عليــه علامات التناص واضحة عندما تمثل في نصه المثل العربي المعروف "رب رمية من غيــر رام"[1]. وهذا المثل جاء على المعنى نفسه الذي جاء به التهامي في بيته الشعري في نــصه، على سبيل التناص المباشر. بإشارات تحمل ظلاً لنصه الشعري، إذ تقيم علاقات مترابطة بين النصين، ليلائم الغرض الذي وظفت لأجله.

وتجدر الإشارة إلى أن شعر التهامي مال في غير موطن إلى الــسهولة والوضــوح، فأشعاره أخذت طابع الإصابة بالوصف، مستعملاً في ذلك كل الدلالات والرموز والإيحــاءات والصور الفنية التي جعلت من نصه نصاً محموداً فسعى جاهداً إلى أن تأتي الألفاظ والمعاني موافقة للغرض الذي يصبو إليه، وفي مكانها المناسب، حتى تكتمل الــصورة عنــد المتلقــي وتزول غمامة الإبهام والغموض في نصه، ونجد ذلك في إحدى قصائده التي يقول فيها[2]:

لــــم أخْـــــفَ إلا للعلـــوّ وإنَّمـــــا تُخِطي الــسُّها لعلــوهِ الأبْــصَارُ

والمعنى أن خفاءه وعدم ظهوره في المشهد الشعري الأدبي ليس سببه ضعفه الشعري بل لأنه متفوق جداً على أقرانه، وذلك يشبه نجد السها الذي تخطته الأبصار فلا تــراه لــشدة علوه وتساميه. فسعى التهامي في نصه إلى توظيف ألفاظ ذات معان قريبة من أمثال تكــون موافقة لقوله من ناحية الشكل والمضمون، مثل "السهى" وهذه اللفظة قد أخذها علــى هيئتهــا

---

[1] الميداني، مجمع الأمثال العربية، 417/1.

[2] التهامي، ديوان التهامي، ص 217.

المباشرة من المثل العربي المعروف "أريها السهى وتريني القمر"[1] وهذا المثل يضرب للذي يكافأ بمثل ما قدم له فيقدم له الشيء صعب المنال، ولا يقدم إلا سهل المنال.

ونجد أنّ هذا المثل وهو النص الغائب هنا، إنما هو معنى عمد التهامي على توظيفه في نصه، فتناص معه باللفظ والمعنى ليتوافق مع غرضه الشعري الذي أراد فهو اتفاق واضح بين الشكل والمضمون في النصين.

وأحياناً نجد أن الإشارة في النص عند التهامي تحيلنا إلى نص غائب له علاقة غامضة ومركبه يصعب كشفها من القراءة والنظرة الأولية للنص، فمثلاً نجد عنده تناصاً مع مثل عربي معروف في معرض تقديمه لصورة الكرم عند ممدوحه حين يقول:[2]

لقدْ نَسيتْ طَيءٌ بجودِكَ حاتماً وأغناهُمْ عَنْ غَائبِ الفخرِ حاضِرُهُ

يصرح الشاعر في هذا البيت بالمستوى الذي وصل إليه الممدوح في الجود والكرم، فقبيلة طيئ نسيت شاعرها وكريمها حاتماً، حين ظهرت فيها فأغناها الحاضر بك عن فخرها بالماضيين.

فالتهامي حرص على توظيف هذه الشخصية في شعره بما تحمله من صفات خاصة امتاز بها، وعلى هذا فقد برزت في نص التهامي ألفاظ حملت معاني ذات طابع خاص، من خلال ذكر "طيء بجودك حاتماً" فهو يشير بهذه اللفظة إلى حاتم الطائي الذي عرف بالكرم والجود، وهذه الألفاظ حملت المعنى العام لشخصية حاتم، فهنا استطاع التهامي توظيف هذه الألفاظ ذات المعاني العميقة في نصه من خلال تناصه مع المثل العربي "أجود من حاتم[3]"، كناية عن الكرم الكبير الذي اتصف به حاتم.

---

(1) الميداني، مجمع الأمثال، 70/6.

(2) التهامي، ديوان التهامي، ص 218.

(3) الميداني، مجمع الأمثال، ص 182.

ونجد التهامي قد تناص مع المثل السابق في اللفظ والمعنى، إذ وظف التهامي ما أراده من هذا المثل في نصه، وأخذ من النص المثل المعنى أيضاً فكان تناصه مع النص تناصاً يربط بين الشكل والمضمون ويستمر التهامي يغرف لشعره من نبع الأمثال، يحسن توظيفها ببراعة لافته. فها هو ذا يقول في معرض رثائه لابنه أبي الفضل الذي مر ذكره:[1]

يحْوي المعالي غَالباً أو خالباً   أبداً يُداني دُونها ويُدارِي

حاول التهامي -على الرغم من عظمه مصيبته- أن يظهر بصورة فيها نوع من القوة والجلد والصبر في تحمل المصيبة القوية، فعمد إلى توظيف ألفاظ ذات معان مشتركة في نصه على سبيل التناص، وبدا ذلك واضحاً في قوله "غالباً أو خالباً" أي منصوراً أو متعالياً، وهنا اشترك التهامي في نصه مع النص الغائب الذي حمل ألفاظاً ومعاني قريبةً منه، وكان ذلك في المثل العربي "إذا لم تغلب فأخلب"[2]. أي إن لم تظفر بشيء من النصر، وبذلت له المستحيل فكن متعالياً على الهزيمة وحاول أن تكون معرضاً عنها، وهذا ما فعله التهامي في توظيفه النص الغائب المتمثل بالمثل السابق، إذ بدا تناص التهامي في نصه واضحاً؛ لأنَّه يحمل ألفاظاً ومعاني موافقة للألفاظ والمعاني في النص الغائب "المثل".

وفي موطن شعري آخر من أشعار التهامي، نجد في شعره تنويعاً واضحاً في استخدام الدلالات والرموز والصور التي توحي بتعدد طرق عرض الموضوع، فالألفاظ تشترك مع غيرها من الألفاظ الغائبة في بناء مترابط مع النصوص عنده، وهذا تحول صريح في قراءة النص، ولعل المسوغ لهذه القراءة يعود إلى ارتباط اللفظة بالنص، فاللفظة تحمل معاني تعود إلى نصوص غائبة إذ قال[3]:

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 192.

(2) الميداني، مجمع الأمثال، ص 34.

(3) التهامي، ديوان التهامي، ص 379.

جِلادٌ على مُـرِّ الجِـلادِ إذا ارتَمـتْ   كِلامُ الأعادِي بالـدِّما وكِلامهـا

ويصف التهامي الممدوح في نصه بالقوي الذي يصبر على الشدائد، وأنَّه قادر على تحمل المكاره والمصاعب مهما كانت.

فالتهامي استطاع تحميل نصه، شواهد حقيقية لصور حية من الواقع الذي يعيش، لهذا نجد أن النص عنده يحمل المتلقي إلى عوالم تناصية تقر بقراءات متعددة للنص، إذ يصبح النص موجوداً دلالياً يبنى عليه النص الشعري، وأنَّ تناصاً حقيقياً حصل في هذا البيت بتوافر ألفاظ ذات معان متشربه من نص آخر، فلفظة "جلاد" من الألفاظ المأخوذة من نص ، وتحمل هذه اللفظة معنى يجعل التهامي متناصاً مع نص آخر، إذ وردت لفظة "جلاد: أو "الجلاد" في نص غائب هو المثل العربي "لولا جِلادي غَنم تِلادي"[1]. إذ أن المقصود بهذا المثل، الصبر على المكروه، وتحمل الأذى مهما كان، وحتى ولو وصل إلى القتل، لأن بالصبر نصراً على الجلاد الذي يسعى إلى إلحاق الهزيمة والتشمت بالخصم.

والتناص في نص التهامي، توافق مع اللفظ والمعنى في المثل العربي، إذ لا يمكن فصله عنه لأنَّه أصبح مقومةً أساسية من مقومات النص التي يعتمد عليها التهامي في الوصول إلى الغرض المنشود من النص الشعري الحاضر. وبدت براعة التهامي واضحة في التناص، إذ أصبح يلجأ إليه في تقوية نصه، وفقاً لتقنية نصية تجعل من النص الغائب بيئة نقية لأخذ النقي منها وتوظيفه في شعره، فسعى التهامي إلى وضع اللفظة في مكانها المناسب، بما يجعل المعنى أقرب إلى واقع النص عنده، وبهذا استعمل التهامي ألفاظا ذات دلالة عميقة من ناحية

---

[1] الميداني، مجمع الأمثال، ص203.

المعنى، من خلال جعلها تعطي بعض العيوب في النص الشعري الذي لا بد من إقناع المتلقي، وبمثل هذا الأسلوب دفع التهامي إلى القول [1]:

فَلمَّا تَمادَى الأمرُ نادت بــيَ العُــلا غَلطْتُ فأعْطِ القوسَ ويحكَ من يُبْرِيْ

أي لما تمادى بي التأخير في مدحك ناشدني العلا: ويحك أعط القوس باريهـــا، أعــط المدح لصاحبه.

من هنا نجد أن الألفاظ التي وظفها التهامي في نـــصه، تحمـــل معـــاني ذات دلالات إيجابية في تغطية الغرض، وهذا لأن النص عنده وجد ألفاظاً ساعدت على تقويته حتـــى لـــو كانت نتيجة توظيف نص آخر، فنجد أن الشطر الثاني من النص الشعري، يحمل ألفاظـــاً ذات معان مباشرة من نص آخر، تتفق هذه الألفاظ بشكل مباشر مع المثل العربي الذي يقول: "أعط القوس باريها"[2]. فنجد التهامي وظف هذا المثل بشكل مباشر مع نصه ، من خلال الاشتراك التام معه في الألفاظ والمعاني، بدليل ورود "فأعط القوس ويحيك من يبري" على المعنى نفسه الذي يحمله اللفظ في "أعط القوس باريها"، فهنا تناص مباشر، وصل إليه التهامي من خـــلال توظيف للألفاظ ودلالاتها التي تحمل المكنونات نفسها التي تعطي صورة جمالية للنص عنده، إذ أكمل جمالها وتألقها القدرة على توظيفها في ذلك النص.

وأخذ التهامي يزيد من مدائحه الشعرية في رصيده الشعري، لما لها من وقع مؤثر في نفوس الممدوحين، إذ يقول[3]:

وأقامَ فـــي شَـــيْرَازَ سَـــبعةَ أشْـــهُرٍ وأنابَ مِـــنْ كُـــلِّ بِخُـــفِّ حُنَـــيْنِ

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 192.

(2) الميداني، مجمع الأمثال، 96/1.

(3) التهامي، ديوان التهامي، ص 408

ويصور التهامي في هذا النص الشعري صورة بائسة غلبت عليها الخيبة، وهي شخصية أحد الحبيبين، إذ أقام في شيراز سبعة أشهر فعاد منها بخفي حنين، وهو يعتب على الأيام، التي لم تكن كما أراد أن تكون.

والواضح أنَّ التهامي قد وظف في نصه المثل العربي المعروف "رَجِع بِخفَّي حُنين"[1] وهو النص الغائب في نصه، بعد أن استطاع تحوير هذا المثل قليلاً لكنه وظفه بشكل مباشر في نصه، حيث أخذ لفظة "بخفي حنين" على صورتها من المثل العربي، ووظفها الشعري كما هي، التناص المباشر بعد توظيف المعنى من هذا المثل توظيفاً جعل معنى المثل يطغى على نص التهامي الشعري الحاضر، من ناحية اللفظ أو المعنى، للتعبير عن الرجوع بالخيبة وعدم تملك الأمور.

وفي موطن آخر يحرص التهامي على إظهار الممدوح بأعلى درجات الشرف والسمو والارتفاع، وهو الذي اعتاد على تحوير كثير من النصوص وتوظيفها داخل نصه لتشكل استثماراً لا يمكن تجاهل فائدته على نصه الشعري، مما جعل التناص عند التهامي متنوعاً سواء من ناحية الألفاظ أو من ناحية المعاني، مباشراً أو غير مباشر، وبدا ذلك واضحاً في قول التهامي [2]:

فِداؤكَ مَقْبوضُ اليَدينِ عنْ النَدى   إذا جادَ كان الديكُ بَيضتُهُ وِتْرُ

أي أن من يزاحمك على العطاء يكون في نواله كالديك الذي لا يعطي إلا بيضة واحدة أي عطاء قليلاً منقوصاً غير مستمر، وغير معتاد منه.

إذ نجد أن المعنى الذي أراد التهامي الوصول إليه واضح، وذلك بوجود ألفاظ قد تناص بها التهامي مع غيره من النصوص، إذ وظف في نصه ألفاظاً تحمل معاني مشتركة من

---

(1) الميداني، مجمع الأمثال، 414/1.

(2) التهامي، ديوان التهامي، ص 198.

نص المثل "كان الديك بيضته وتر، "إذ أن هذا الألفاظ وظفت في نص التهامي، علـــى نفــس الألفاظ التي حملت المعنى الموجود في المثل العربي "كانت بيضة الديك"[1]. إذ أن هذا المثــل يضرب لما يكون مرة واحدة؛ لأن الديك في زعمهم يبيض مرة واحدة.

فتناص التهامي بشكل مباشر مع هذا النص الغائب، في اللفظ والمعنى، فالألفاظ قريبة في شكلها من الألفاظ الموجودة في المثل والمعاني أيضاً مباشرة، تحمــل تناصـــاً مباشـــراً، ووظفت وفقاً لحاجة النص في الوصول إلى الهدف المنشود، وهو إظهار تفوق الممدوح فـــي كرمه على أن كلٍ من سواه، إذ الكرم عنده عادة، وهو ديدنه، في حين هو عند غيره بيـــضة الديك.

(1) الميداني، مجمع الأمثال، ص131.

الفصل الثاني

التناص الديني في شعر أبي الحسن التهامي

لقد حظي التناص الديني باهتمام كبير من الشعراء، فقد دأب الشاعر العربي على توظيف نصوص مختلفة كانت تصبح بالتدرج عنصراً مهماً من ذاكرته الفنية، فظهر ذلك عند الشعراء من خلال التضمين والاقتباس وغير ذلك من المصطلحات المشابهة لها.

وبناءً على هذا فقد مزج الشعراء النصوص الدينية في مادتهم الشعرية مزجاً مشابهاً للتكوين الثقافي الذي حملته هذه النصوص، "ويغدو النص المؤسس حينئذ نصاً مثالياً، بما يقدمه من إمدادات هائلة لفضاءات النص، وغالباً ما يتحقق في الماضي".[1].

وقد قام بعض النقاد بقراءة المادة الإبداعية وفقاً لرؤى نقدية جديدة تتكئ بمجملها على التناص وحلقة النقد الحديثة، أي أن للنصوص الشعرية أصولاً تستقي منها أو تستند إليها بوعي أو بغير وعي، وتحضر فيها بصورة أو بأخرى.

"والتناص الديني يكشف عن نظر الشعراء إلى أنَّ القرآن مصدر من مصادر البلاغة المتميزة وإنه يحمل للإنسان في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية ويفسر أشياء تمس حياة الإنسان"[2]، ذلك أنَّ التناص يهدف إلى تحطيم فكرة النص أو المركز أو النظام أو الحدود ما جعل الشعراء يعودون إلى هذا المصدر الديني المهم في تكوين مادة عملهم الأدبي، وذلك بتغذية عقولهم وأرواحهم حتى أصبح ملكاً لهم وخاصاً بهم ومضافاً إليهم.

فالتناص الديني يعني " تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف واستحضار بعض القصص أو الإشارات الدينية وتوظيفها في سياقات النص الأدبي لتعميق رؤية معاصرة يراها في الموضوع الذي يطرحه

---

(1) يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص 13.

(2) ربابعة، موسى: الاقتباس والتضمين في شعر عرار، ص 223.

أو القضية التي يعالجها، مما جعل الاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف النبوي يمثل مظهراً من مظاهر تعامل الشعراء مع التراث الديني، ويكشف عن قدرة الشاعر على التفاعل مع النص الديني "وكثيراً ما نلحظ أن علاقة النصوص الراهنة ترتبط بأصولها الغائبة بعلاقة امتصاص وتشرب، حيث يستغل الماضي خدمة لرؤية معاصرة"[(1)].

فالاقتباس شكل من أشكال التناص أو تداخل النصوص، وهو ليس مجرد عملية يقوم بها الشاعر دون أن يكون لها وظيفة "وإنما هو عملية تفجير لطاقات كامنة السنص يكتشفها شاعر بعد آخر، كل حسب موقعه وإحساسه الشعوري الراهن"[(2)].

لقد تأثر التهامي كغيره من شعراء هذه الحقبة بروح الإسلام فاستخدم الألفاظ التي ترد معجمياً إلى الإسلام، فإنه ألف القرآن الكريم والحديث الشريف في التعبير عن مواقف عامة، مما جعله يميل إلى المعاني المتصلة بالكون والإنسان والحياة.

والتهامي يستند إلى ميراث ضخم خلفته الحضارة العربية الإسلامية، لتغدو التجربة الدينية مجالاً رحباً يلجأ إليه الشعراء بالتأمل والنظر والدهشة في عملية تكاملية، ويشمل التناص الديني عند التهامي كلاً من:

- القرآن الكريم.
- الحديث الشريف.

- التناص مع النص القرآني

يعد القران الكريم المصدر الأول من مصادر التشريع الإسلامي، إذ انه مصدر مهم في حياة الأمم والشعوب لكونه يغطي مضامين كثيرة من الأمور الحياتية، سواء العامة منها أو الخاصة، فقد حوى كثيرا من الصور الدالة على محاور مهمة في حياة الفرد، وتحدث عنها

---

(1) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 1993، ص 121.

(2) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 32.

بطريقة مثالية، ليجعل الإنسان على تواصل معه في تحرير نفسه من غياهب الظلام إلى آفاق النور الساطع، ليصل هذا الإنسان إلى رسم حاله على رقعة الخطاب القرآني ضمن رؤية تنمو في وجدان الإنسان العاقل.

وعلى هذا فقد عمد أهل الأدب إلى الخوض في خبايا هذا الكتاب المبارك، كي يرصدوا لوحات جديدة ضمن صور جزئية ومتتالية، من أجل الاتكاء عليها في تدعيم آرائهم وحججهم وما تنطق به أفواههم، إذ أصبح الشعراء ينتقون مواقف دالة على مضامينهم الشعرية من خلال المعاني الإسلامية التي وجدت في القران الكريم، وذلك عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم، واستحضار بعض القصص أو الإشارات الدينية وتوظيفها في سياقات نصوصهم الإبداعية. والتهامي أحد الشعراء الذين عمدوا إلى جعل القران الكريم متكئاً مهماً في أعماله الشعرية، حتى جعل التناص مع القران الكريم رافدا يجمع أكثر من جانب في نصوصه التراثية الدالة على أغراض شتى، لإخراج مضمونه المراد من التناص بشكل واضح وهادف، بما يراه منسجماً مع البناء الفني أو الأسلوبي أو اللغوي في نصه الشعري، وهو الطابع العام الذي يغلب على شعره، وهو يتفنن من الإفادة من آي الذكر الحكيم واستحضار ألفاظه وتراكيبه وصوره، إذ كان يهدف إلى غايات فنية تتمثل في بناء أساليبه وصوره ومعانيه الشعرية. "فكان استدعاء الشاعر واستلهامه لأي القران الكريم، أو ألفاظه، أو قصصه، أو أحداثه، أو شخصياته، أو معانيه أحد السبل والأسباب في الانتقال بالنص من العقم، وعدم الانتاجية إلى نص مليء بالتجارب، والحقائق، نص خصب منفتح على آفاق علوية مشرقة مكتنزة برؤى متعددة الانفتاح الدلالي"(1).

---

(1)عطا، أحمد: التناص القرآني في شعر جمال الدين بن نباته المصري، بحث مقدم للمؤتمر الرابع لكلية الألسن، جامعة ألمنيا، ابريل، 2007م، ص 3.

ويجسد التهامي بالتناص مع القرآن الكريم، مضامين ذات صبغة إسلامية تحمل أفكاراً آمن بها ، واعتقدها وعاشها وعبر عنها بألفاظها الدالة، وكان في كثير منها متـــأثراً بالآيـــات القرآنية، فقد كثرت في مرثياته الألفاظ ذات الدلالة الإسلامية مثل دار القــرار ومجـــاورة الله تعالى، وصنيع اللهُ فقال في رثاء ابنه(1):

حُكْـمُ المَنِيَّـــةِ فِـــي البريَّـــةِ جـــارِ   مَـــا هَـــذِه الـــدُنيا بِـــدارِ قَـــرَارِ

فنجد أنَّ التهامي مؤمن بالقضاء والقدر وأنَّ الحياة الدنيا دار ابتلاء، والموت باب إلى الآخرة سيدخل منه جميع البشر دون استثناء، "وليس غريباً أن يرتبط الرثاء بالحكمة، فالرثاء يدعو إلى التفكير في الحياة والموت والزمان وتذكر الماضيين الذاهبين"(2).

ويكشف هذا النص مكامن القيم الفنية الجمالية في إبراز صورة الموت التـــي جـــاءت بشكل يحوي الحادثة التي تجلت في الإشارات الواضحة وفق تداخل النصوص، والذي يثـــري النص الإبداعي ويحفز استمراريته، فقد وظف التهامي الآية الكريمة التي تصور الحياة الدنيا وزوالها وعدم بقائها، فقد تمثل قوله تعالى(3):﴿ يَٰقَوۡمِ إِنَّمَا هَٰذِهِ ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَا مَتَٰعٞ وَإِنَّ ٱلۡأٓخِرَةَ هِيَ دَارُ ٱلۡقَرَارِ ﴾.

فالتهامي يحقق بهذه الآية الكريمة، سياقاً لغوياً مثله على نصه الشعري، للتعبير به عن مصيبته، إذ ضمن ألفاظاً بعينها نصه من الآية القرآنية الكريمة وهي (دار قرار)، فالتهـــامي على دراية بالمعتقدات الدينية، وهو يتماس دلالياً مع الآية القرآنية المتمثلة بالإيمان بـــالموت وما بعده، مما يوحي إلى الملقي باستحضار النص القرآني، لتجعل البيت منفتحاً غير مغلـــق، مما يحقق فنية عالية لنصه من خلال دلالات خاصة وعميقة في النص القرآني، تتشكل مـــع

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ط1، ص 461.

(2) حقي، ممدوح، عشر قمم في الأدب العربي، الدار البيضاء، دار الكتاب، ط4، 1976، ص 350.

(3) سورة غافر: آية 39.

نصه في حال التناص معها، وتتماهى مع البنية العامة عنده تقوم على تشكل صور الحياة والموت، وفق بناء فني يتجلى في تشكيل صور الموت والحياة، بحسب حلقة من البنى الأساسية في تكوين المفهوم الديني في قضية ما بعد الموت.

فهو يعتمد على هذه التقنيات وفقاً للموقف الفكري والنفسي الذي يصدر عنه تجاه ابنه الميت، إذ جاءت صورة الحياة والموت موائمة لوظيفتها في النص الشعري وموازية لمضمونها في نص الآية الكريمة، وهو في هذا النص، يعلن تحمله وصبره على الشعور بالأسى والحرمان تجاه ابنه، وهو شعور يبدو أنه ملازم له في كل وقت، إذ يرى حال الناس في تغير وزوال، وعدم بقاء وديمومة أبدية، مما دفعه إلى الإيمان الجازم بالمعتقدات الدينية ذات الإشارات العميقة إلى الإحالة إلى المجاورة والقرب من الله تعالى يوم القيامة، والتدليل على الفرق الكبير بين المجاورة والبعد، ومن ذلك قوله في رثاء ابنه[1]:

جَاوَرتُ أعْدائِيْ وجَاوَرَ ربَّهُ ... شتَّان بَينَ جِوَارِهِ وَجِوَارِيْ

والتهامي يعزي نفسه عن ابنه الراحل بفكرة أن هذا الابن قد انتقل إلى جوار الرحمة الإلهية. في حين هو ما زال في الدنيا في جوار أعدائه، فشتان بين جواره وجواري، إذ تبدو علامة التأسي واضحة على التهامي في تعزية نفسه الحزينة عن ابنه، من خلال ذكر صورة جيرانه الأعداء له بالدنيا، وصورة ابنه بقربه من الله في جيرته، فهناك فرق كبير بين هاتين الجيرتين، من خلال أثر النعيم والقرب من الله تعالى، إذ أن "الموت يجعل الشاعر ينعكس على نفسه بالتأمل"[2]. مما يبعث في نفسه الأمن والطمأنينة على ابنه الذي يجاور ربه في نعيم مقيم ودائم، إذ مثّل ذلك بقوله تعالى[3]﴿ لَهُمْ دَارُ السَّلَامِ عِندَ رَبِّهِمْ وَهُوَ وَلِيُّهُم بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ ﴾ فهو

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 468.

(2) ناصيف، مصطفى: دراسة الأدب العربي، القاهرة، دار القومية، ط2، 1980، ص 39.

(3) سورة الأنعام: آية 127.

مؤمن بيوم القيامة الذي سيأتي لا محالة، من خلال إيمانه بأنَّ الأطفال إذا ماتوا فمقرهم الجنة، وأن ملك الجنة يقربه "أي الوالد" من ربه السلام، "وأنَّ الولد يتلقى أباه فيأخذ بثوبه فلا ينتهي حتى يدخل الجنة وأباه"[1].

فإنه ضمن معنى الآية الكريمة في نصه الشعري للتعبير عن حاله، فكما أنَّ الأحياء بالدنيا يحظون بفرصة المجاورة والشعور بالأمن والقرب، فإنَّ الأطفال الميتين يجاورون ربهم ويحظون بفرصة الإقامة بدار السلام ودار الأمن وهي الجنة، والتهامي.

فهو يرى في النص القرآني منبعاً مهماً قادراً على أن يكسب شعره خصوبة وثراء من خلال ما تحمله الآية من طاقات إيحائية وإشارات تخدم غرضه وتكشف عن محور رؤيته الأساسية، فهو يعتمد كثيراً على الآيات القرآنية في إيضاح غرضه الشعري، وكان هذا واضحاً في فقراته الشعرية، لأن الصور الجزئية تدل بشكل واضح على هذا التفاعل إذ تظهر صور الموت ثم صور الحياة، ما أكسبه حركة قائمة على تبادل اللغة تظهر جانب نص الآية بشكل فيه وضوح وعمق، إذ يجسد التهامي بالتناص مع القرآن الكريم، صورة الثواب على الصبر جراء المصيبة العظيمة التي حلت به، وذلك من خلال قوله في رثاء ابنه[2]:

فإنْ أبْكِ فالقُرْبَىْ القَرِيْبَةُ تَقْتَضِيْ	**بُكاي وإنْ أصْبِرْ فَبُقْيا عَلى الأجْرِ**
فَبِيْ مِنهُ مَا يُوهِيْ القُوى غَيْرَ أنْنِيْ	**بُنِيْتَ كَما يُبنى الكَرِيمُ على الصَبْرِ**
ومَا صَبْرُ مَحزُونٍ جَنَاحُ فُؤادِهِ	**يُرفْرِفُ مَا بَينَ التَرَائِبِ والنَّحرِ**

فالشاعر يؤكد بذلك صبره على المصيبة من خلال قوله، فإن ابك فالقربى القريبة تقتضي بكائي وإن أصبر فبقيا على الأجر، (بنيت على الصبر).

---

[1] العاملي، بهاء الدين الحلبي، المخلاة، القاهرة، 1975، ص 17.

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 481.

ونجد في هذا أنَّ التهامي يسعى إلى الأجر والثواب من الله تعالى جزاء صبره على وفاة ابنه، موظفاً في ذلك ما أمكن من الألفاظ ذات المعاني المكثفة في إظهار هذا من خلال نصه الشعري، وكأن التهامي يخلط بين الصبر وعدم الصبر، إذ يوحد بينهما ليبني عالماً متناغما من صور الصبر ويكثفه كما كثف الرمزين معاً، ولعل الذي يصرح به التهامي هو الصبر المأجور، كما جاء في نص الآية المتمثل في قوله تعالى[1]: ﴿ قُلْ يَٰعِبَادِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱتَّقُوا۟ رَبَّكُمْ ۚ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا۟ فِى هَٰذِهِ ٱلدُّنْيَا حَسَنَةٌ ۗ وَأَرْضُ ٱللَّهِ وَٰسِعَةٌ ۗ إِنَّمَا يُوَفَّى ٱلصَّٰبِرُونَ أَجْرَهُم بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴾ .

فالآية الكريمة أشارت إلى فضيلة الصبر على المصائب والابتلاءات في الحياة الدنيا، وإظهار عظيم الأجر والثواب لمن تحمل الأذى وصبر عليه لأية مصيبة كانت صغيرة أو كبيرة، كمصيبة التهامي الذي فقد ابنه في سن مبكرة من عمره، إذ نجد التهامي يطمئن نفسه ويقويها على تحمل المصيبة لما حملته الآية الكريمة من أجر عظيم على الصبر إزاء المصائب، تأثر التهامي بألفاظ "الآية الكريمة" (يوفي الصابرون)؛ لأنه مؤمن بهذا المعنى إيماناً جسد بتناصه مع الآية الكريمة، وما فيها من بعد مضموني يحمل صورة الصبر بشكل حيوي.

وعلى هذا فإن التهامي قد بث في أشعاره كثيراً من التراكيب القرآنية بعد تحويرها وإعادة تشكيلها بصياغات شعرية لا تخرج في سياقها العام عن التأثر بالأسلوب القرآني فقد استلهم التهامي الآيات القرآنية، مما يدل على عمق الأثر القرآني في نفسه، وإيمانه الجازم بأهمية هذا البعد داخل النص بما يضيفه من قدسية، فوظف كثيراً من المعاني التي حملتها الآيات الكريمة في تدعيم الغرض عنده، كما هي الحال في إظهار صورة الممدوح في أحسن صورة وذلك من خلال تجسيده بالتناص مع الآيات الكريمة صورة الممدوح الذي كان وسطاً

---

(1) سورة الزمر: آية 10.

في أمور حياته الأمر الذي انعكس على تصرفاته مع الناس، ليكـون مثـالاً واضـحاً علـى الوسطية والاعتدال، فبدا ذلك ظاهراً في شعر التهامي يقول[(1)]:

يَحِلُ مِنْ كُـلِّ مَجْـدٍ شَـامِخٍ وَسَـطاً   تَوَسُّطَ العَينِ بَينَ الشُّفْرِ والـشُّفُرِ

فالتهامي يجعل الممدوح نموذجاً فريداً من نوعه في التوسط، فإن الممدوح يحل بـين الأشياء العظيمة في الوسط، كمثل العين التي تتوسط الجفنين، وهذا من حرص التهامي علـى إظهار الممدوح بصورة حسنة، فأراد أن يزيد من شانه فيجعله وسطاً، وأن الاعتدال والتوسط من الصفات المحببة في ولي الأمر؛ لأن به رفعة وسمواً، تعودان على صاحبهما بالخير العميم المتمثل بمحبة الناس له، وهذا فيه اقتداء بالصالحين الذين اتبعوا نهج الله وسنة نبيه الكـريم، مما جعله ذلك يقتدي بقول الله تعالى[(2)]:﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَٰكُمْ أُمَّةً وَسَطًا ﴾.

فالآية الكريمة تحمل معنى التوسط والاعتدال، وعدم الإفراط والزيادة فـي الأمـور، وهذا من باب التقرب إلى الله تعالى بالعمل بالأوامر واجتناب النواهي، فحمل هـذا المعنـى صفات الصالحين الذين يقتدون بأمر الله تعالى، وهو ما وصف به التهامي ممدوحه الذي جعل من التوسط منهجاً عاماً في حياته، فالتهامي حمَّل في نصه الشعري صورة الإنـسان الـذي يتوسط في أمور حياته، وهذا من خلال الإفادة من استحضار النص القرآني المتمثـل بالآيـة الكريمة بالتناص معها وما حملته من معان مكثفة. وفاعلية التناص في نص التهامي قد بـدت واضحة "وما يدور حولها لخدمة المعنى الذي يريده في نصه الشعري، مع التلاعب بالألفـاظ والأحداث، والتراكيب بما ينسجم وتجربته الإبداعية"[(3)]. ليرصد صورة التوسط بكل لفظة كي تناسب جو المدح الذي يعمد إليه التهامي في تفعيل صورة الحياة المتمثلة بالتوسط من خـلال

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 186.

(2) سورة البقرة، آية 143.

(3) عطاء، أحمد: التناص القرآني في شعر ابن نباته المصري، ص 11.

خلفية نص يبوح بكل معاني التوسط في الحياة، وذلك بسبب إحساس التهامي بضرورة هـذه المعاني المحملة بالقيم الفنية التي تشكل بناء نص جديد يعتمد بشكل مباشر على نمـط واحـد اعتمده بتناصه مع النص القرآني، فجعل منه نموذجاً يحتذى في نصه مـن خـلال تـصوير الممدوح بصورة الإنسان المتوسط في حياته، لتكتمل أدواته الفنية في بناء نصه، فهي مفعمـة بالإشارات التي توصل إلى عوالم دينية مكثفة تغني النص عنده وبذلك يعطي المتلقي فرصـة الاكتشاف والإسهام في إنتاج النص، مما يجعل النصَّ الشعري عنده يحمل أبعاداً دينية عميقة لها صلة مباشرة بالحياة، إذ تحمل الأفكار الحاضرة والمستقبلية بوجه أقوى مما كانت عليـه، وإن دخول النص القرآني على النص الشعري يكسبه قوة بلاغية، وقدرة على التعبيـر عـن المضمون الذي يحمله النص.

وتتحول الصور الجزئية فيها بناءً على مادة النص الشعري الـذي يحـسن التهـامي استعمالها وبذلك يعمق الصور الدالة على الممدوح من خلال إنشاده الشعر، أو تفاعل الممدوح معه تفاعلاً قائماً على استقبال المدح، والأخذ به دون تهاون بمادته الشعرية، لأنه جـاء فـي حضرة الممدوح، فإن التهامي يجسد بهذا التناص مع القرآن الكريم، ومدى استجابة المـؤمنين له عند سماعه، فقد عبر التهامي عن ذلك من خلال قوله: (1)

إذا أُنشِدَتْ فـي نـادِ قـومٍ أكـارمٍ يخـروّن للأذقـانِ إن ذُكـر الـربُّ

فهو يحمل في نصه الشعري دلالة واضحة على استقبال شعره من قبل الناس الأكارم عندما ينشد الشعر. لذلك نجد اللغة في نصه الشعري تبوح بنص القرآن الكريم وهذا من خلال

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص66.

قول الله تعـالى: [1]﴿ قُلْ ءَامِنُوا۟ بِهِۦٓ أَوْ لَا تُؤْمِنُوٓا۟ ۚ إِنَّ ٱلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْعِلْمَ مِن قَبْلِهِۦٓ إِذَا يُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ يَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ سُجَّدًا ﴿١٠٧﴾ ﴾

إنَّ نص الآية الكريمة يحمل معنى صريحاً تمثل في مدى خضوع المؤمن لكـلام الله تعالى وذكر الله، فالمؤمن من يتفاعل مع هذا الذكر بصورة مباشرة دالة على الخوف مـن الله تعالى ، فهو وحدّ في نصه الشعري بين هاتين الصورتين بتناصه المباشر من خلال توظيفـه تركيب (يخروّن للأذقان) مع نص الآية الكريمة أوردت هذا التركيب، وما يحمله من معنـى ودلالة ذات أبعاد دالة على الإيمان، ولعلّ هذا الفعل الذي جاء به التهامي في نصه الـشعري يصل إلى حدٍ كبير مع ما جاء به الفعل في نص الآية الكريمة المتمثل في (يخرون للأذقان)، "فالشاعر يوائم مواءمة دقيقة بين السياق الشعري والنص القرآني المستدعي بغض النظر عن نوع العلاقة بينهما"[2].

فبعد إنشاد الشعر ينصت السامعون له ويتأثرون به، وبفعل الذكر يخرُّ المؤمن طاعة وخوفاً من الله تعالى، فقد جعل التهامي من النص القرآني مصدراً متجدداً ومهماً في الإفـادة منه ونقل تراكيبه وألفاظه ومعانيه إلى مادته الشعرية، واستثمار ما فيه من طاقـات إبداعيـة هائلة في خدمة نصه وإخراجه بشكل جديد وأسلوب متبع يخدم عمله الأدبي، وهو إشارة دالة على ثقته التامة بنص القرآن الكريم، ليبقى مواظباً على توظيفه في نصوصه الشعرية، بمـا ينسجم ومقتضى الحال ومع نموذج تناصي أخر، يقول التهامي: [3]

---

[1] سورة الإسراء، آية 107.

[2] الرقب، شفيق محمد: الاستدعاء القرآني والشعري في ديوان فتيان الـشاغوري، مجلـة مؤتـة للبحـوث والدراسات، المجلد18، العدد 2، 2003م، ص35.

[3] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص129.

ثِقْ بالإلـهِ فَكـلُّ أمـرِ أنـتَ فـي		تأسيـسهِ فاللّـهُ فِـي تَـشْيِيدِهِ

فالتهامي يحث الممدوح على الثقة التامة بالله تعالى، وأن تكن ثقته بالله كبيرة، فكل أمر تقوم أنت بتأسيسه، ترى الله تعالى يقوم بتشييده، فإنَّ التوكل والثقة بالله يمثلان نقطة تحول في حياة الإنسان الذي يحسن الظن بالله تعالى، مما جعل التهامي يشير في نصه كي يبني صورة حقيقية عن واقع عام تمثل في الإيمان بالله تعالى والتوكل عليه، جاعلاً منه أساساً مهماً في شعره، وبذلك فقد وظف التهامي في نصه الشعري معاني حملت معنى الثقة والتوكل على الله من خلال النص المتمثل بالآية الكريمة: ﴿وَمَن يَتَوَكَّلْ عَلَى ٱللَّهِ فَهُوَ حَسْبُهُۥٓ﴾،[1].

إنَّ حسن توظيف التهامي لمعنى الآية الكريمة، يؤكد أنّ الله تعالى وليٌّ لمن يتوكل عليه فلا يتخلى عنه ولا يخذله، بل هو معه أينما وجد، وهو حسبه ووكيله في أمور حياته كلها، فهنا نجد أنّ التهامي حرص على تحميل نصه الشعري هذا المعنى المتمثل في نص الآية الكريمة، ليجعل بينه وبين الممدوح رابطاً قوياً قائماً على أساس التشابه في تحقيق المراد، فالممدوح يسعى إلى نيل حب الرعية، والتهامي يسعى إلى حب الممدوح ونيل المجد والعطايا، فإن هذه الرؤية تختلط بما يرمز إليه التهامي من دلالات على التوكل على الله والثقة به، " وقد يتضافر النص الشعري مع النص القرآني؛ ليحققا سويةً نصاً شعرياً متداخلاً، فضلاً عن نصوص أخرى تتراءى فيه مستويات مختلفة".[2]، من خلال صور مؤكده لحقيقة الغرض الذي يسعى التهامي إلى إظهاره في نصه، ضمن بيئة دلالية غنية بالإيحاءات.

---

[1] سورة الطلاق، الآية 3.

[2] حسين، يسري خلف: التناص في شعر حميد سعيد، ص53.

وجسد بالتناص مع صورة أخرى بين فيها الممدوح بشكل جعله مميز من غيره مـن الناس القادرين على عمل الأشياء التي تحتاج إلى حنكة ودهاء، إذ يقول التهامي[1]:

عَقِيـدَ النَـدى والحَادِثَـاتُ كَثِيْـرةٌ   وَمِثْلَـكَ مَـدعوٌّ لِحَادِثَـةٍ إدٍّ

فالتهامي يؤكد أن من يؤدون العطاء والكرم، ويجابهون الأحداث كثر في هذه الـدنيا، لكنك أنت الوحيد الذي تناط بك الأمور التي تتطلب الدهاء والحنكة، فيجعل من الممدوح رمزا دالا على الدهاء والحنكة في السيطرة على الأمور، فهو يمد خيطا خفيا بين نصه الـشعري و بين نص الآية الكريمة الذي حمل معنى عظم الأمر، فتجلى الممدوح بصورة فيهـا الـسلطة والقيادة العظيمة، في مقدرته على المجيء إلى الأمر العظيم والكبير، ليتناص في ذلك مع الآية الكريمة التي قال الله تعالى فيها[2]: ﴿لَقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدًّا﴾.

فالآية الكريمة حملت معنى التأكيد على عظمة الأمر الذي جاء به الكفار وهذا الأمـر منكر وشنيع لا يطاق ولا يجب عمله، ولا يأتي به أحد إلا من اتصف بالكفر التام، فقد حقـق التهامي سياقا لغويا طبقه على نصه الشعري، للتعبير عن الممدوح، مما جعله يضمن ألفاظـاً بعينها في نصه من الآية الكريمة (إدًّا)؛ فقد جاء بنصه بمثل هذه اللفظة ذات المعنـى الـذي يتوافق مع غرضه الشعري، مما يوحي إلى المتلقي استحضار النص القرآني، فهو يـستدعي الآية الكريمة ويتماس معها دلاليا للتعبير عن الممدوح، "وإنَّ القرآن الكريم نفسه غني بطاقات لغوية و فكرية وفنية وهو الأنموذج الأعلى للصياغة في مختلف العصور التي سـعى إليـه الشعراء والكتاب للرقي بأساليبهم الفنية"[3].

([1])التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 148.

([2])سورة مريم أيه (89)

([3]) أبو سويلم، انور: المضامين التراثية في شعر عرار، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مجلة 16، عدد 3، 1989، ص 238.

وفي موطن آخر نجد التهامي يشعر بالألم والحزن الشديد تجاه ابنه، وذلك من خلال مواساة نفسه وتعزيتها، فهو يستنفذ ما أمكن من طاقته الشعرية في تحقيق ما هو أفضل في رثاء ابنه، كي يعبر عن صدق مشاعره تجاهه، فيجسد التهامي بالتناص مع النص القرآني، صورة للإيمان بيوم الحشر وما فيه من عقاب ونعيم، وذلك من خلال قوله في رثاء ابنه(1):

وَمَا ذَاكَ إلاَّ أنَّ فِيهَا وَدْيعَةٌ أَبَى رَبُّها أنْ تُستَردُ إلى الحَشْرِ

يؤمن التهامي بيوم الحشر إيماناً جازما منحه الثقة بالله على استرداد وديعته أي ابنه من عند الله، ويطلب من الله تعالى أن يسترد ما أودعه عنده يوم الحشر، وهو بذلك يطلب من الله أن يديم حفظها حتى يأتي يستردها منه يوم القيامة، وهو بذلك يسلم أمر ابنه إلى الله تعالى، فنجده قام ببناء نصه الشعري ضمن رؤى جديدة متداخلة، ضمن معطيات الصورة المتمثلة بيوم الحشر. فإنّ الإنسان عابر في المكان "الدنيا" ليس مقيما فيه إلى الأبد فهو غريب عنه وغريب فيه، فهو يعاني الغربة وما ينجم عنها ضمن صور سلبية متمثلة بالموت، ليشمل المحور المضموني في نص التهامي المضمون نفسه الذي حملته الآية الكريمة التي قد تناص معها تناصاً واضحاً، وذلك في قوله تعالى(2): ﴿ وَمَا مِن دَآبَّةٍ فِي ٱلْأَرْضِ وَلَا طَٰٓئِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلَّآ أُمَمٌ أَمْثَالُكُم مَّا فَرَّطْنَا فِي ٱلْكِتَٰبِ مِن شَيْءٍ ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّهِمْ يُحْشَرُونَ ﴾ .

فالآية الكريمة تؤكد أنّ الله تعالى قد أعطى كل شيء حقه في التفصيل والإبانة والتوضيح، حتى لا يكون للإنسان حجة يوم القيامة، ذلك اليوم المشهود الذي سوف يجمع الله تعالى فيه الناس ويحشرهم إلى ميقات يوم عظيم، ويوم الحساب الدقيق، فمن الناس من هو سعيد بما قدم من عمل طيب، ومنهم من هو شقي ومحروم جراء ما اقترفه من ذنوب

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 478 .

(2) سورة الأنعام: ص (38).

ومعاصٍ، وكل هذا يكون يوم الحشر. وبذلك يأخذ كل إنسان حقه الكامل دون ظلم وحرمان، فالتهامي عمد في نصه إلى توظيف المعنى المضمن في الآية، وجعل هذا التوظيف واضحا في نصه، فهو يتفق مع الآية الكريمة في يوم الحشر، فيتفق النص عنده مع المعنى الذي حملته الألفاظ في الآية، ليكون لها نصيبٌ واضحٌ في التوظيف في نصه الشعري، ولم يكتف التهامي بالصورة التي جاءت بها الآية الكريمة عن يوم الحشر، بل راح يكثفها من خلال استخدام الرموز والصور الأخرى، التي يعتمد فيها على مخزونه المعرفي والثقافي، إذ جعل التناص مع الآية الكريمة توحدا بين المكان والإنسان ضمن إشارات ايجابية وظفها التهامي في صورة واحدة لتشكل تداخلاً جديداً ضمن بناء جديد في النص عنده، فهو "يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة لكن يجي إلى المعنى هو رديفه فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه"[1].

وبهذا فان الصورة العامة ليوم الحشر تتشكل ضمن إطار خاص بالصورة القائمة على الغرض فيعمق التهامي الصورة الدالة على الحشر بعد الموت ضمن أبعاد دلالية ودينية واضحة مما يعطي النص احتمالات لأكثر من قراءة من قبل المتلقي، مما يؤدي إلى استمراره ويجعلنا نقرؤه بأسلوب أكثر جمالا وذلك بوجود رابط قوي بينه وبين نص "الآية الكريمة" الذي منح نصه هذا الجمال الفني والتقني.

"فهو يستلهم ما من شأنه أن يثير القارئ ويجعله أكثر تفاعلا مع النص"[2]. فهو يعتمد على مضامين وصور ذات دلالات توصل إلى الجنة ونعيمها المقيم، من تلك الدلالات الإيجابية التي ترتبط بموت الأطفال، فصورها في موضع يرمز إلى الحياة لما بعد الموت، من

([1]) الحموي، ابن حجه: تقي الدين أبو بكر، خزانة الأدب، مكتبة بولاق، ط2، 1974، ص 360.

([2]) ربابعة، موسى: الاقتباس والتضمين في شعر عرار، ص 226.

خلال رموز دينية وظفها في نصه، حملت معنى واضحاً في التواصل مع نصه الشعري، من خلال البعد الديني الذي تمثلته الآية الكريمة، كما أن التهامي يوظف نص الآية من أجل تكثيف معنى قوله في نصه الشعري، حتى تصبح اللفظة صورة تتفتح على عوالم من نص الآية الكريمة، تغني النص الشعري عنده، وتجعله في حال توافق وانسجام تام مع النص المتمثل بالآية القرآنية الكريمة، فيشكل التناص في هذا المقام بعدا فنيا عميقا يكسب النص ديمومة أكثر من الذكر المباشر للمادة المتناصة في ميدانه الشعري، وليس على الميدان الحياتي العام، فيدل عليه بشكل واضح على النص المحال إليه، وبشكل تتعدد فيه الوجوه، غير أن النص يبوح للمتلقي بإيجابية الموت لمن هو محسن العمل ومطيع الله في أوامره ومجتنبٍ نواهيه، وإنّ بعد الموت حياة سعيدة لمن فقد ابنا له، وان موت ابنه يكون سبباً أساسياً في دخوله الجنة.

ويجسد التهامي بالتناص مع القرآن الكريم، مضامين دالة على الاستقامة والعمل بالدنيا بما يوافق العقل، فان طلب الراحة من الدنيا هو كمن يطلب جذوة من النار من الماء وهذا مستحيل، أي أن الدنيا لا يمكن أن تتفق مع الإنسان ولو سالمها وأخلص لها، فهي تتقلب عليه في أية لحظة، فيجب على الإنسان أن يحسن التصرف معها حتى لا تخونه، وتؤدي به إلى الهلاك، ولا عجب أن يوظف التهامي هذه الأفكار في مرثياته إذ بدا ذلك واضحا في قوله(1):

وإِذَا رَجَوتَ المُستَحِيلَ فإنَّما تَبنِي الرَّجاءَ عَلَى شَفِيرٍ هارِ

أي إذا أردت المستحيل، فإنما تبني رجاءك على جرف هاو تهوي إليه، فهو يؤكد على أن طلب الشيء المستحيل صعب جدا ولا يمكن أن يحدث مهما كان صاحبه يملك من الحنكة والذكاء؛ لان المستحيل شيء أقرب إلى الاختفاء والزوال أكثر من بقائه وديمومته، فالتهامي

---

(1)التهامي: ديوان أبي الحسن التهامي، ص 462.

كان يحرص على حياة ابنه كثيرا ومع ذلك فقد فرق الموت بينهما وغدا كل منهما في مكان، فنجد نشوة المستحيل في بقاء ابنه حيا واضحة في نفس التهامي، إلا أن الآمال والأحلام المرجوة من ابنه انهارت في واد سحيق مع غيره من المستحيل، فصورة الانهزام واضحة في تقبل المستحيل الذي هو الموت لا محالة، "وذلك عندما تتصور المعاني بالصور المختلفة"[1]. وذلك من خلال تعميق صورة الموت فقد مات ابنه وهو أيضاً سيموت، ليكون المحور المضموني لنص التهامي فيحمل الصورة المضمونية نفسها في الآية الكريمة يقول تعالى[2]: ﴿ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ ﴾.

فالآية الكريمة تدل على ضرورة اتباع الأمر المتمثل بالعبادة والطاعة، فالإنسان الذي أحسن عبادة الله تعالى وأطاعه سوف يجد النجاة من النار قريبة منه، بعكس الإنسان الذي لم يحسن عبادة الله وطاعته فسوف يهوي بالنار بدون شك، لأنه إن طلب الجنة والنجاة من النار فإنه يطلب المستحيل، فنجد أنَّ التهامي ضمن ما حملته هذه المعاني في نصه، فتتفق معه في الطلب المستحيل، وهنا اتفاق واضح من خلال تضمين ألفاظ بعينها في نصه من الآية الكريمة، توظيف ما فيها من معانٍ كامنة من الآية الكريمة، ليوظفها في (جرف هار) نصه الشعري، وهو بذلك يعد هذا أساساً مهماً في تقنية التناص التي يقوم عليها نصه، فهو من أنماط التناص المباشر، وهذه الصورة تحمل دلالة واضحة فيما يعانيه التهامي من قسوة الموت الذي أخذ ابنه، ورحيل ابنه يشكل قلقا دائما عنده، وعلى ذلك فإن الصور الجزئية للموت عنده

([1])الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص 415.

([2])سورة التوبة: الآية (109).

تتشكل من خلال دلالات تحمل أكثر من تقنية، فجسد التهامي بالتناص مع القرآن الكريم ملامح الاتفاق بالتحدي بعدم النقص، وذلك في قوله[1]:

يرتد فكرك بالفضائل حاسرا عنه وطرفك بالضياء كليلا

فالتهامي يجعل الممدوح نموذجا فريدا في تعدد الفضائل والنعم، إذ أن المرء إذا حاول أن يعدد فضائل هذا الرجل وجد نفسه عاجزا عن فعل ذلك، وذلك؛ لأن الممدوح عمل أعمالاً كثيرة يصعب عدها مما دفع التهامي إلى تعظيم شأنه ورفع قيمته في مدحه بهذه الصفات، إذ أن كل لفظه في نصه تحمل دلالة جديدة، ضمن معنى واضح، بصورة تدل على الخير الكثير، بواسطة صور متعددة دالة في مضمونها على الممدوح، وهذا ضمن منطق خاص يحمله نصه الشعري، يدل عليه التهامي من خلال اعتماده على نص الآية الكريمة إلى توظيف معناه في نصه، وكان النص القرآني يتمثل في قوله تعالى[2]: ﴿ ثُمَّ ٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ ٱلْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ ﴾.

فالآية الكريمة حملت معنى واضحاً في الطلب من الإنسان إعادة النظر مرة أخرى في إيجاد عيوب في السماء، مما أعاد البصر خائبا وخاسرا في النظر؛ لأنه لم يظفر بشيء من النقص وإيجاد العيب، وهذا يدل على صفة الكمال التي اتصف بها الله تعالى، مما عجز الإنسان عن إحصاء نعمه وعدّها، فإن فاعلية التناص عند التهامي قد بدت واضحة في ما حمله نصه الشعري من معانٍ وجدت في نص آخر تمثل الآية القرآنية، "أن الشاعر قد عرف

([1]) التهامي: ديوان أبي الحسن التهامي، ص 298.

([2])سورة الملك: الآية (4).

طرق الإفادة والاستلهام من النص القرآني بشعره، فضلا عن معرفة الشاعر بإشراقات، وبلاغة القرآن الكريم، وإعجازه الأسلوبي العظيم.(1)

وعلى هذا فإنّ التهامي يعمد إلى توظيف صور عدة، يحشدها في نصه ضمن ملاءَمة لها على أرضية نصة التي تتسق مع المعاني والصور الفنية لتبني بناء جديدا، يسعى من خلاله إلى الوصول إلى الغرض الأساسي منه في نصه الشعري، ليجعل المتلقي يقرأ النص بطريقة أجمل لغويا وفكريا ودلاليا، وقد جعل التهامي قوام شعره يتكئ على البنى الدينية المتداخلة التي تصنع بعداً إبداعياً متشكلاً من أكثر مصدرٍ ديني، فجعل الوصول إلى الممدوح مخرجاً ينجو به من العسر إلى اليسر، فنجده يجسد بالتناص مع نص الآية الكريمة صورة دالة على اليسر والعسر، وهذا من خلال قوله مدح الممدوح يقول التهامي: (2)

منْ إذا شمْتَ وجهــهُ بَعـدَ عُسرٍ   قلـبَ اللهُ ذلـكَ العـسرَ يُـسرا

فهنا دلالة واضحة على كرم الممدوح، والمكانة التي عليها، لأن هذه الإطلالة تؤكد زوال العسر وحلول اليسر مكانه، أي إذا قيضَ الله لك أن تتوجه إلى الممدوح وتصل إليه فإن عسرك سينقلب يسراً.

فالصورة العامة لهذا النص تشكل بعداً فنياً عمد التهامي إلى توظيفه في نصه الشعري تمثل بنص الآية الكريمة، في قوله تعالى: (3)﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ۝٥ ﴾.

فقد أكدت الآية الكريمة حلول اليسر مع وجود العسر، وإنْ عظم الأمر وكبر، فعبرَ عنها التهامي بصورة جزئية خص بها الممدوح، ليجعل هذه الصورة المتناص بها من نص

---

(1) الكركي، خالد: الرموز القرآنية في الشعر العربي الحديث، دراسات في قصائد مختاره من الشعر الحر، مجلة دراسات، الجامعة الأردني، مجلد 16، عدد 23، 1989م، ص 7.

(2) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص171.

(3) سورة الشرح، آية 6.

الآية الكريمة تتماشى مع البنية العامة للنص التي تقوم على تشكيل المضمون الدال على كرم الممدوح، والاطمئنان له لأنه قادر على تغير الحال وتحويل العسر إلى يسر، وهذا من خلال بعدها المضموني في النص المتمثل بالآية القرآنية، بمعنى أنّ هناك اطمئناناً حقيقياً لمن يصل إلى الممدوح، وذلك بوجود إشارات ايجابية متمثلة باليسر، وإشارات سلبية سابقة متمثلة بالعسر، مما جعل التهامي يكثف هذا المعنى الذي تحمله هذه الإشارات ضمن ثقافة المتلقي الواعي لمكامن الصورة في النص الشعري، ليعيد بناءها وفقاً لفكره وحاله النفسية، من خلال بناء النص الشعري الجديد الذي يمثِل نقطة التقاء ما بين الحاضر والماضي، فالحاضر يمثل اليسر والماضي يمثل العسر، فيكثف هذه الرؤية بناءً على هذا التحول الحقيقي الذي وجده في الممدوح، من خلال البعد الديني المتمثل بالنص القرآني.

1. التناص مع شخصيات الأنبياء والرسل:

حظيت شخصيات الأنبياء والرسل عليهم السلام بمكانة مرموقة في شعر التهامي، من خلال توظيف بعضها في التعبير عن موقف بعينه، يريد التهامي أن يعبر به عن تجربته ورؤاه وأبعاده الفكرية وفقا لتصوره الخاص، لأنّ الأنبياء والرسل قدوة لنا في أعمالهم وأقوالهم، لما لهذه الأقوال من أهمية في حياة الناس.

والتأمل في شعر التهامي من منظور يستند إلى طبيعة حضور الأنبياء يجعلنا نصل إلى نتيجة مؤداها يضعنا ضمن إطار يشير إلى التلميح والإيماء والاستدعاء المباشر، فمن الشخصيات التي أشار إليها في نصه، وتحمل إشارات دينية واضحة، شخصية النبي داود – عليه السلام – يقول التهامي(1):

فَكَأنِي حَبَوْتُ دَاوِدَ دِرْعاً ... بَعدما لَيَّنَ الحديدَ وأجْرَى

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 176.

بمدحك فعلت فعل داود إذ لانت القوافي بمدحك كما لان الحديد لداود وأصبح هذا السلاح سلاحا يدر عليَّ العطاء، كما كان يدر الحديد المال على داود، فنجد هنا أن التهامي وظف الإشارة القرآنية (ألنا له الحديد) بكل ما تحمل من دلالات وتفصيلات بالمقدرة على التسخير، إذ تشكل جانباً من الأحاسيس التي تصور العلاقة بين المتحدث والمقصود، وتمثل بذلك تفاعلا مثيرا بكل لفظة يعتمد عليها من نص تمثل في الآية القرآنية، التي قال الله تعالى فيها[1]: ﴿ ۞ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ ﴾.

فالآيةِ الكريمة تشير إلى تسخير أمور الدنيا لنبي الله داود، إذ أنّ الله تعالى سخر له الحديد، فوظف التهامي هذه الصورة، وكل معنى من المعاني الذي يؤول إليها، تشربا ينطوي على عمل إبداعي واستيعابي لمضمون النص القرآني، وفقا لتقنية التناص المباشر الذي جاء به في نصه، ليشكل محورا في اتجاه واحد، يفضي إلى نص مشابه للمصدر، فقد تشابه في ذلك مع نص الآية من خلال موقفه الدال على الغرض، "فتوظيف مثل تلك الشخصيات يمد النص الشعري بعالم ثقافي واسع الثراء، عالم قادر على الإثارة والتشويق والانفعال ، متعدد الانتماءات والرؤى والسياقات"[2].

وهو بذلك يجعل النص القرآني مصدرا مهماً في تحديد المعنى، وبالتالي فإنَّ النص الفني قد تشكل من هذه المعاني، فقد جسد في موطن آخر تناصه مع شخصية النبي يوسف عليه السلام، صورة توضح مدى الاشتراك في الرؤيا التي عبَّر بها عنها وهو في السجن، يقول التهامي[3]:

كذاكَ ابنُ سيرينَ بنفثَةِ يُوسفٍ   تَكلمَ في الرُّؤيَا بمِثْلِ مَقالِهِ

([1]) سورة سبأ: الآية (10).

([2]) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 312.

([3]) بسيو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص 306.

فالتهامي يذكر صورة الأعداء الذين يسعون إلى إفساد العلاقة بينه وبين الممدوح، وما شأنه إلا كشأن ابن سيرين الذي برع في تعبير الرؤيا والكلام الفصل بعد أن رأى يوسف في منامه، فنجد أن التهامي يكونّ دليله للرؤيا الغيبية في الرد على الأعداء، فإن نصه الشعري متمازج ومتداخل مما يجعل اللغة ذات إيحاء محتمل للدلالات والمضامين، فتحمل اللفظة الواحدة في نصه دلالة لنص تمثل بالآية الكريمة التي تدل في مجملها على هذا المعنى، يقول الله تعالى[1]: ﴿وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ﴾.

فالآية الكريمة تشير إلى الرؤيا الحق التي رآها يوسف عليه السلام، فجاء معنى الرؤيا يحمل معاني كثيرة ضمن آية قرآنية كريمة إذ جعل الله تعالى يوسف عليه السلام هو محور الموضوع في الآية في التعامل مع الأشياء الكونية، ما جعل التهامي يوظف شخصية يوسف عليه السلام في نصه ليؤكد المعنى العام الذي أراده في نصه، ما جعل لفظه "يوسف" في الآية على الهيئة نفسها في نصه الشعري، ليكون ذلك إشارة واضحة إلى معنى دلالي يوصل إلى نص الآية الكريمة.

والتهامي يجد في شخصيات الأنبياء وفرةً دلالية، وإيحاءات دالة على واقعة الشعوري تجاه الغرض الشعري الذي يجليه في نصه الشعري، مما يؤطر هذه التجلية من خلال الإطار الشكلي لنصه، فقوام الصورة عنده يتشكل من خلال العناصر المهمة التي يحملها نص الآية الكريمة ويجسد بالتناص مع شخصية موسى عليه السلام صورة القدرة الهائلة، التي اتصف بها الممدوح ، يقول التهامي فيه[2]:

أيهَذا الزَّمانُ إن كُنْتَ صَخراً فَبكِلْتَا يَدَيّ آيةُ موسى

([1]) سورة يوسف: الآية (6).

([2]) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 277.

فالتهامي في هذا البيت يتحدى مصاعب الدهر مخاطباً في ذلك الزمن، وكأن التهامي يعبر عن ثقته التامة بنفسه من خلال توظيف شخصية النبي موسى عليه السلام، فهو بذلك يصرح بقدرته على مقاومة تحديات الحياة، "فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية، والفن والدين توأم في أعماق النفس وقرارة الحسن"[1].

إنَّ فاعلية التناص في شعر التهامي تبدو واضحة جلية في نصه الشعري مع قوله تعالى [2] ﴿وَإِذِ ٱسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِۦ فَقُلْنَا ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْحَجَرَ ۖ فَٱنفَجَرَتْ مِنْهُ ٱثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ۖ قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ ۖ كُلُوا۟ وَٱشْرَبُوا۟ مِن رِّزْقِ ٱللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا۟ فِى ٱلْأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾. فحملت هذه الآية الكريمة معاني مكثفة تمثلت في المعجزة العظيمة في إخراج الماء من الحجر، وهنا دلالة على مقدرة الله تعالى على تسخير الأشياء وتطويعها لأمره، مما جعل التهامي يعتمد بشكل أساسي في نصه الشعري على توظيف شخصية (موسى) عليه السلام من خلال تحميل هذه اللفظة ظلالاً دلالية وفق رؤية خاصة تحيل إلى نص تمثل بالآية الكريمة، فيجعلنا ضمن مقارنة بين الشخصين، الشاعر وموسى عليه السلام، بصور دالة على العظمة في تملك الأمور، فقد عمد إلى تحويرها وتبديل بعض أجزائها، وذلك ليقتفي منطق نصه الشعري.

ونجد التهامي يفعّل التناص مع شخصية عيسى عليه السلام ليظهر صورة القدرة على معالجة المرض، وذلك من خلال قوله [3]:

وَلَئِنْ كُنْتَ نَاكِلاً بِكَرِيمٍ فَمِعِيْ مِنْ حَذَاقَةِ طِبٍّ عِيْسَى

فهو يحاول أن يدفع عن الممدوح صفة البخل، من خلال علاجه إن كان يعاني من هذا المرض، فهو بذلك يحور المعاني في نصه، ويجعلها تقنية فنية لتعبرّ عن دوره في معالجة

(1) الطراونة، سليمان: دراسة نصية في القصة القرآنية، عمان، ط1، 1992، ص 14.

(2) سورة البقرة، آية (60).

(3) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 277.

الممدوح من البخل، وفقاً لرؤيته الخاصة، فقد أشار إلى النبي عيسى عليه السلام ليعمم القيمة الفنية في نصه التي تومئ إليها الألفاظ الدالة على العلاج والتداوي المتمثل "بالطب"، حيث يتكئ في ذلك على الآية القرآنية [1]: ﴿ إِذْ قَالَ ٱللَّهُ يَٰعِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ ٱذْكُرْ نِعْمَتِى عَلَيْكَ وَعَلَىٰ وَٰلِدَتِكَ إِذْ أَيَّدتُّكَ بِرُوحِ ٱلْقُدُسِ تُكَلِّمُ ٱلنَّاسَ فِى ٱلْمَهْدِ وَكَهْلًا ۖ وَإِذْ عَلَّمْتُكَ ٱلْكِتَٰبَ وَٱلْحِكْمَةَ وَٱلتَّوْرَىٰةَ وَٱلْإِنجِيلَ ۖ وَإِذْ تَخْلُقُ مِنَ ٱلطِّينِ كَهَيْـَٔةِ ٱلطَّيْرِ بِإِذْنِى فَتَنفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْرًۢا بِإِذْنِى ۖ وَتُبْرِئُ ٱلْأَكْمَهَ وَٱلْأَبْرَصَ بِإِذْنِى ۖ وَإِذْ تُخْرِجُ ٱلْمَوْتَىٰ بِإِذْنِى ۖ وَإِذْ كَفَفْتُ بَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ عَنكَ إِذْ جِئْتَهُم بِٱلْبَيِّنَٰتِ فَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ مِنْهُمْ إِنْ هَٰذَآ إِلَّا سِحْرٌ مُّبِينٌ ﴿١١٠﴾ ﴾.

فإن فاعلية التناص مع شخصية عيسى عليه السلام البارزة في الآية الكريمة، تمثل منطلقاً فكرياً وثقافياً تأثر فيه التهامي بما اتكأ عليه من نص الآية الكريمة، وتمكن من صياغتها وفقاً لرؤياه الشعرية، لتؤدي بالنهاية صورة تتناغم ومنطق نصه، فتشكل بعداً متجانساً لنصه، فيتجلى مضمون النص، من خلال الألفاظ ذات المعاني الدالة بوصفها رموزاً لكل تلك الدلالات.

التناص مع الحديث النبوي الشريف:

يعد الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي، وهو كل ما صدر عن الرسول صلى الله عليه وسلم من قول أو فعل أو تقرير، فهو منهل ومعين يأخذ منه الشعراء والأدباء مادتهم ويغذون به عقولهم، وذلك لأن الرسول عليه الصلاة والسلام، قد وضحّ ما جاء به من قيم وفضائل وتشريعات إسلامية كثيرة، لم يتطرق إليها القرآن بكثيرٍ من الإبانة والتفصيل. فجاء مفصلاً ومؤكداً لها .

([1]) سورة المائدة، آية (110).

ويعدُّ الحديث الشريف رافداً مهماً لشعر أبي الحسن التهامي بوصفة مادة غنية وخصبة بالدلالات الهامة الموضحة لحقيقة الأمور، "لخلق فضاء مضيء متداخل متعدد الدلالة، ولذلك فإن الحضور الذهني المشترك بين إشارات النص التي يدركها المتلقي بعد أن يستدعيها المبدعُ هو الذي يقيم العلاقات، وينتج الدلالات ويجعل النصَّ بنيةً مفتوحة على الماضي وقـارةً فـي الحاضر، وتتحرك نحو المستقبل، وهذا يغير فكرة البنية المغلقة على الآتية"(1). ممـا جعـل التهامي يستوعب مضامين ودلالات الحديث النبوي الشريف وطاقاته اللغوية، ويذيبها في نصه الشعري إذابة فنية، يتواءم فيها النصان معاً، لكونه مصدراً للتراث الإنساني ومن المرجعيات التراثية المهمة؛ لما يتميز به من بلاغة التعبير عن أحاسيسه ورؤاه. كما أنَّ التعامل مع هـذه المصادر التراثية يضفي سمات جمالية على النصوص تفوق الكلام العادي لما تتميز به مـن خصائص لا تضاهيها من حيث البلاغة وقوة التعبير وشرف اللغة وقدسيتها، ابتغاءً في إضاءة الحاضر بالماضي المثقل بالحمولات المعرفية، والتجـارب الإنـسانية، والـصور البلاغيـة الناصعة، التي تزيد العمل الأدبي تجدداً والتحاماً، ضمن خصوصيات خصها الله تعالى نبيـه محمد عليه الصلاة والسلام.

وهذا ما جعل التهامي يتفاعل مع الحديث الشريف تفاعلاً يجسد نضج التناص الديني، ليواكب رصد ملامح الحياة، ليجعل الفقرة الشعرية ذات دلالات إيجابية دالـة علـى الحيـاة، ويجلي هذه الدلالات بصورة واضحة، ثم يجمعها بالذكر ضمن بعد يتكئ على نص الحـديث، فمن ذلك نجد التهامي يجسد بالتناص مع الحديث الشريف صورة الحمى التي وظفها في نصه

---

(1) الغذامي، عبدالله: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993م، ص 113.

الشعري كي يرسم صورةً واضحةً في تذكر الأيام الجميلة التي قضاها مع المحبوبة، إذ يقول[1]:

حَمى النَومَ عَنْ عَينيَّ ذِكرُ ظِبا الحِمَى فَبانَ الكَرى عَنها ولمْ يَبِنِ السَّكْبُ

فالتهامي في هذا النص يتذكر ظباء الحمى ومن تذكرها ذهب النوم من عينه، لكنه بقي يرى الدمع المنسكب منها، فهذه الصورة الدالة على الحمى تتكئ على نص غائب تمثل بقول الرسول عليه الصلاة والسلام: **"النعم المنزل الحمى لولا كثرة حياته"**[2].

فبذكر الحمى تبدأ الصورة تشير إلى حياة، فإن فاعلية التناص مع النص المتمثل بالحديث الشريف واضحةً من خلال اللفظة الواحدة التي تحمل معنى واضحاً يثري اللغة الشعرية عنده ويجعلها متعددة الدلالة، فيصبح المعنى أو المضمون خاضعاً للاحتمال، وتبقى القراءة الأخيرة مرجأةً، غير أن لفظة (الحمى) فجَّرت معاني تتكي على نص الحديث بواسطة توظيفها في نص التهامي، من كونها شيئاً محدداً ثابتاً إلى كونها طاقة إيحائية ذات دلالات متعددة.

ونجد أنّ لغة التهامي مشحونةً ولها ظلال، وألفاظه مشبعة بالدلالات المتناصة، وكأنَّ التهامي يضع مهاداً أولياً للغة شعرية قوامها معجم خاص، فألفاظه لا تخلو من دلالات تناصية بشكل دائم، مما يرقى بنصوصه الحاضرة فنياً ومضمونياً، فينوع في أساليب توظيفه للتناص، ومما جاء لديه أنه يجسد بالتناص مع قول الرسول الكريم، صورة الإرفاد المتمثلة بالاستحقاق، إذ بدا ذلك واضحاً في قوله [3]:

([1]) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 62.

([2]) البخاري، أبو عبد الله، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، الجامع المسند، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة ط1، 1422هـ، رقم الحديث،5676، ج 7، ص 190.

([3]) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 120.

كَذَبَ المبخِّــلُ للزَّمَــانِ وأنــتَ مِــنْ جــدوى أنامِلِــهِ وَمِــنْ إرْفَــادِهِ

أي لقد قال الكذب من وصف الزمان بالبخل، وهو الذي جاء بك وانبثقت مـن بـين أنامله، إذ يوضح التهامي في هذا النص صورة الممدوح ضمن أبعاد كثيرة منها البعد الـذاتي المتمثل بالكرم والسخاء، فالصورة التي جاءت في النص محورها المضموني يقوم على تعظيم شأن الممدوح في مقدرته على المجيء رغم كثرة المصائب والصعوبات، فظهر النص الديني المتمثل بالحديث الشريف جلياً في هذا النص المتمثل بقول الرسول الكريم[1]: "**ومن اقتـراب الساعة أن يكون الفيء رفداً**" أي أنه يعطي جوائز وصلات كثيرة لأناس مختلفين في حياتهم ولطبيعة أعمالهم، ويحرم المستحقون.

فالتهامي يصرِّح في تناصه مع الحديث الشريف بشكل يوضح فيه مدى فاعلية تقنيـة التناص مع الحديث الشريف، مما جعل هذه التقنية الأهم في تشكيل رقعة النص كاملةً، وقـد استثمر التهامي هذه التقنية من نص الحديث ليوظفها في نصه الشعري توظيفاً جديداً، مـستنداً في إظهار المعنى على الألفاظ ذات الدلالات ذات الملامح الهادفة لإعادة بنائها بشكل جديد فيه إيضاح يخص الغرض المطروح في النص عنده، لتوائم دلالات خاصة وحاضرة، فإن المتلقي يدرك ما تعنيه هذه الألفاظ من دلالات تهيمن في موضوعها مع الحديث الشريف، ما يجعـل اللفظة الواحدة تشير إلى نص هادف فيصبح لها ظلال كثيرة محورةً عن مصدرها، كما هـو الحال في نص التهامي، وهو بذلك يقدم فكرةً واحدةً في صورة جزئية تشكل بعداً ممتداً علـى فضاء النص الشعري، ما جعله يجسد بالتناص مع الحديث الشريف صورة الكـرم المتمثلـة بالإنفاق من قبل الممدوح، فبدا ذلك واضحاً فيقول فيه[2]:

([1]) ابن قتيبة، الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة: غريب الحديث، تحقيق عبدالله الجبوري، مطبعة العاني، بغداد، الطبعة الأولى، الجزء الأول، 1397، ص 401.

([2]) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 417.

يَهِـــنُ عُــلاكَ مَــداها القَــصيُّ   ومَجْــدٌ يُؤَثِّــلُ عنَهــا سَــنيُّ

فالتهامي في هذا النص يهنئ الممدوح بعلاه ومجده الذي أقصاه وبمجده الذي يدل عليه كرمه بماله الذي ينفقه، فإن تصوير العلاقة بين الممدوح والناس تؤكد العلاقة الدقيقة بينهم وبينه ويجعله يحس بإحساس إنساني عاطفي، تمثل بالرفعة التي وصل إليها الممدوح جراء ذلك، ولعله من المجدي الإشارة إلى أنه يمتلك حساً تناصياً، فإن النص عنده يتكئ على نص الحديث الشريف، هذا النص يمتلك الحس والشعور باليتيم، فقد تمثل بقول الرسول الكريم في الحديث الشريف "**إنه يأكل من ماله غير متأثل مالاً**"(1). أي أنَّ اليتيم يحق له تنمية ماله وتكثيره بكل الطرق المباحة له، والتصرف به كيف يشاء، فإن فاعلية التناص مع الحديث الشريف تتمثل في المحور الدال على التركيب (يؤثل) ضمن إطار مضموني دال على المعنى الموجود في الحديث في التركيب (متأثل)، فالتناص عند التهامي يمتلك حساً فنياً يتشكل من خلال أبعاد حسية بما فيها من خصوصية ودلالات إنسانية تثير هذا الحس، الأمر الذي يجعل التهامي يحس بكل لفظة ويشعر بها فيتفاعل معها وينتجها وفقاً لثقافته وخزينته الثقافية، فألفاظ النص عنده تشكل محوراً مثيراً لمخزون المتلقي الثقافي، ويظهر جمالاً في نصه الشعري.

وهي لازمة تتجلى وتتجدد مع كل صورة وكل دفقة شعرية جديدة وكل معنى من المعاني التي يؤول إليها، فتجعل المتلقي ينشدّ بإحساسه إلى تلك المعاني ليجعلها تقف على مبدأ واحد ثابت لا تبديل فيه، متمثلاً في إظهار صورة الممدوح وعلاقة التهامي معه ضمن أُطر مضمونية متعددة، وبذلك يكون النص عنده محوراً فنياً خاصاً له خصوصية وحضوره، إذ

---

(1) البخاري، أبو عبدالله، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، ص 149.

يجسد التهامي في موطن آخر من شعره التناص مع الحديث الشريف صورة التأكيد على قبول الأمر، إذ بدا ذلك واضحاً في قول التهامي [1]:

فاسْلَمْ وإنْ رَغِمَ الحَسودُ مُخلِداً أبداً لِيومِي نَائِلٍ وَطِعَانِ

فالتهامي يمدح الممدوح بالصفات الحسنة المتمثلة بالشجاعة والقوة والسلامة من الحروب، مؤكداً ذلك بالمعنى الذي يحمله النص الشعري، أي فاسلم وإن ذل عن كره الحسود مخلداً أبداً ليومي نائل وطعان، إذ نجد في هذا النص حرص التهامي على إظهار صورة الممدوح بشكل يميزه من غيره، وذلك من نضج الرؤي الشعرية والفكرية لدى التهامي مما جعل هذا النص غنيّ بأشكال التناص، دون الإشارة إليه مباشرة، إذ يصرّح بها التهامي ويومئ إليها من خلال لغته، مما يجعله يتكئ على نص تمثل بالحديث الشريف: "**وإنْ رغم أنف أبي ذر**"[2] إذ يؤكد هذا الحديث الشريف حقيقة قبول التوبة من قبل الله تعالى على الرغم من عظم الذنب، إلا أنَّ الله تعالى تعهد بقبول التوبة لمن تاب، فإن التهامي قد تناص مع نص الحديث من خلال اللفظ القريب الذي حمله الحديث الشريف، إذ جاء التناص واضحاً في قول التهامي في التركيب (وان رغم) إذ أنَّ هذا التركيب يشير بطريقة غير مباشرة إلى ما جاء في الحديث الشريف (وان رغم) مما يدل على أن النص الشعري اتخذَ أسلوباً تقنياً تجلى في التناص غير المباشر، كما إنها تشير إلى ثقافة التهامي الموسوعة في جانب آخر، "ليتسلل الشاعر إلى مخابئ ميراثه القديم الديني على وجه الخصوص ليغدو المعادل البديل يشهره في وجه واقع تسوده معاني السقوط والخذلان"[3].

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 400.

(2) النيسابوري، الامام أبو الحسن بن الحاج القشيري، صحيح مسلم، تصحيح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الجزء الأول، ط1، رقم الحديث 249، ص 218.

(3) السيد، علاء الدين رمضان: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996م، ص 14.

إذ يستثمر التهامي الأحاديث الشريفة باقتباسها وتوظيفها في سياق التعبير عن مصيبته الأليمة التي ألمت به بموت ابنه، وقد عبر عنها من خلال إيمانه بالقضاء والقدر وإيمانه أنّ الموت جسر سيعبر عنه جميع البشر إلى الآخرة:

عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ رَبُّكَ إنْ تَكُنْ عَبَرتَ إلى الأخْرَى فَنَحنُ على الجِسْرِ

فالتهامي هنا يؤكد بهذا النص أن جميع الناس إلى زوال، أي، فعليك سلام الله سلام ربك، وان كنت قد عبرت إلى الآخرة فنحن وراءك على الجسر، فالتهامي يعزي نفسه بهذا النص في إطار التحول من الفرد إلى العمومية، التي يستخدمها في نصه، فهو يتناص في نصه الشعري، مع الحديث الشريف، قوله صلى الله عليه وسلم: "**السلام عليكم دار قوم مؤمنين، انتم السابقون وإنا إنشاء الله بكم لاحقون**"[1].

إنّ تناص التهامي مع الحديث الشريف واضح، وذلك من خلال الألفاظ والمعاني التي حملها في نصه، باعتبار أنها هي التي تيسر إنتاج الدلالة أو المعنى الذي ينطوي عليه النص المقروء، "فالنص الجديد لا يتم إنتاجه بالاستناد إلى سلسلة من العناصر تنتمي إجمالاً إلى الأدب، بل العودة إلى مجموعات نوعية صيغية، كالتعامل مع الأسلوب بعينه أو طريقة أدائه خاصة"[2].

استطاع التهامي بتناصه مع الحديث الشريف، أن يخفف على نفسه من حدة المصيبة، وذلك بان جعل الموت جسراً يعبر عليه جميع البشر إلى الآخرة، كما عبر عليه ابنه عندما مات، أنّ حال الأنام من بعده إلى هذا الحال، فعليك السلام فأنت من السابقين ونحن إن شاء

([1]) مسلم، الامام أبو الحسن مسلم بن الحاج، النيسابوري: صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ج1، ط1، ص 218.

([2]) عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1995، ص 141.

الله من اللاحقين، فهذا التناص استطاع التهامي أن يودعه في نصه ضمن جهد إبداعي وثقافي، يحيل إلى أن فضاء الحديث الشريف، بوصفة أساساً محورياً في الفكر الذي قام عليه التنــاص عنده.

وذا التهامي يستثمر اقتباسات من الحديث الشريف مستغلا الدلالات الايجابية للتعبير عن واقعه الشعوري تجاه الفتاة التي أحبها، وذلك في قوله[1]:

بِمُنْطَمِسِ الصُّوى لــوْ حَــارَ طَيْــفٌ   لحَــارَ بِجَــوِّه طَيْــفُ الخَيــالِ

فالتهامي يتحدث في نصه الشعري عن طيف المحبوبة، إذ جاء الطيف دون ان يكــون هنالك ما ييسر له الطريق فحاربه، ولهذا فقد اكسبه هذا الخيال المتمثل بطيف المحبوبة صورة دالة في مضمونها على إحياء الوجد ورسم الشوق الذي كان قد بلي به، فهو يتناص مع حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: " **إن للإسلام صوىً ومناراً كمنار الطريق، منها أن تؤمن بالله ولا تشرك به شيئاً، وإقام الصلاة، وإيتاء الزكاة، وصوم رمضان، وحــج البيــت، والأمــر بالمعروف والنهي عن المنكر، وأن تسلم على أهلك إذا دخلت عليهم، وأن تسلم على القوم إذا مررت بهم، فمن ترك من ذلك شيئاً، فقد ترك سهماً من الإسلام ، ومن تركهن كلهن فقد ولى الإسلام ظهره** "[2]. فالحديث الشريف صيغ ضمن خصوصية خصها الله تعــالى بالــدين الإسلامي الحنيف، ويستثمر التهامي بعض المفردات وما حملته من معان عامرة فــي إعــادة تشكيلها بتأليف لغوي جديد، بل إن الصورة الجزئية في الحديث الشريف تدل بشكل واضــح على المضمون، لعل التهامي يصل بتناصه مع الحديث إلى التعبير الــصادق عــن مــشاعره وأحاسيسه نحو الغرض في نصه، وهو المحور المضموني الأساسي الذي يسعى لتجليته مــن

([1]) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 324.

([2]) مسلم، الإمام أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري، النيسابوري، صحيح مسلم، تحقيق محمد فــؤاد عبــد الباقي، دار إحياء التراث العربي، ط3، رقم الحديث 310، مجلد 3، ص610.

خلال نصه، "في ارهاف حدة العملية الاشارية التي لا تجعل قراءة النص ممكنة فحسب ولكنها تؤدي إلى بلورة افقه الدلالي والرمزي أيضاً"(1).

فقد تناص مع الحديث الشريف الذي أكد مدى تعلق المنابر بالرسول الكريم، كما هو الحال بتعلق المنابر بالممدوح، يقول التهامي: (2)

يحنُّ إلى أسمائه كلُّ منبرٍ فلو يستطيعُ اهتزَ وأخضرَّ عودها

أي ليس الكرم وحده صفة هذا الرجل، بل البلاغة أيضاً، فكم منبرٍ يحن للاعتلاء عليه يجود بفصيح كلامه، وهذه المنابر لو أتيح لها الأمر لكانت قد اضطربت واهتزت طربا له.

فهنا إشارة واضحة بأنَّ الممدوح يجمع كثيراً من صفات الرجولة غير الكرم والشجاعة، لدرجة تعلق المكان المتمثل بالمنبر بالممدوح لحسن الكلام الذي يفصح به وهو يعتلي المنبر، إذ يعمق التهامي هذا المشهد من خلال تناصه مع ما رُوِيَ رسول الله عليه السلام عن تعلق المنبر به، وحبه لشخص الرسول الكريم من ناحية، ومن حسن الكلام الموحى الذي يأتي به من ناحية أخرى، كما هو الحال في ما روي عن الرسول الكريم: (3) " **كان جذع يقوم إليه النبي فلما وضع له المنبر سمعنا للجذع مثل أصوات العشار الناقة العُشَرَاءَ إذا حُمل عليها حسنت وأصدرت صوتا، حتى نزل النبي فوضع يده عليه فسكت**".

فهذا يؤكد مدى تعلق المنبر بالرسول الكريم، بأن حنَّ الجذع لرسول الله الكريم، فيكشف هذا المعنى ما اقتضته الحاجة عند التهامي لتوظيفه في نصه الشعري، "من خلال

---

(1)حافظ، صبري: أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996م، ص 59.

(2) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص133.

(3) أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار أحياء التراث العربي، ط2، رقم الحديث 190، مجلد 2، ص570.

الحوار والأسلوب واللغة، وفكرياً من خلال تجسيده للمعنى أو الموضوع المطروح في هـذا السياق".[1]،ثم يبين ما يضيفه هذا النص نص الحديث الشريف إلى نص التهامي الشعري من ملامح فنية وفكرية، تمثل تناصاً واضحاً من ناحية اللفظ والمعنى، من خلال تـداخل الأبعـاد المضمونية السابقة باللاحقة.

فيجسد التهامي بالتناص مع الحديث الشريف صورةً تعلي شأن الممدوح وتزيـد مـن قدره، لأنه يحمد الله ويقرُّ بفضله من خلال تواضعه لله تعالى يقول التهامي: [2]

لمَّا تَزايدَ في العلوِّ تَواضُعاً ... للهِ زادَ اللهُ في إعلائِهِ

ومعلوم انَّ التواضع صفة محمودة للإنسان، إذ ترفع من شأنه عند الله وعند النـاس، وذلك جعل التهامي يحرص على إظهار الممدوح بهذه الصفة التي تزيد من شأنه وعلو قدره، فعلى الرغم من علو شأنه وقدره تراه متواضعاً لله عز وجل، فيكافئه الله بـأن يزيـده علـواً ورفعةً، إن التهامي جعل استحضار نص الحديث الشريف جلياً في نصه، الذي أخذ منه أجزاء كبيرة من الشكل والمضمون، مع تحديد البعد الفني في عملية الأخذ أو كيفية توظيف الحديث الشريف الذي يدل على هذا المعنى المقصود يقول الرسول الكريم: [3] "**ما نقصت صدقة مـن مال وما زاد الله عبدا بعفوٍ إلا عزا وما تواضع أحدٌ لله إلا رفعه الله**".

فإن حديث الرسول الكريم صريح في ذكر فضل التواضع لله تعالى، ومـدى فـضل التواضع على العبد الذي يتصف به، وهذا جعل التهامي يتكئ بشكل مباشـر علـى الحـديث الشريف في تدعيم موقفه وحجته تجاه الممدوح، وهو بذلك يشكل اتساقاً واضـحاً مـع روح

---

[1] الزعبي، أحمد، التناص- نظرياً وتطبيقياً، ص13-14.

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص21.

[3] البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، شرح وتحقيق، مصطفى البغا، دار القلم، دمشق- بيروت، ط1، 1981 رقم الحديث 4720، ج6، ص510.

النص عنده، فإن المضمون العام لهذا النص مستلهم من نص الحديث الشريف من خلال عملية التناص.

جاعلاً من المعاني الدالة على ذلك رابطاً قوياً بينها وبين تجسيده لحديث الرسول الكريم عن التبسم في وجه المسلم، والبشاشة التي تمثل صدقه جارية، وهذا ما حمله النص الشعري عند التهامي من حركة دالةٍ على الخير والعطاء والكرم متمثلة بالسرور والبشاشة، يقول التهامي: (1)

يُنْبِيكَ عنهُ ولَوْ تُنكرَ بِشْرَه　　　إنَّ البشاشةَ للكريمِ شِعارُ

فإن أخفى هذا الملك كرمه، فإنَّ بشاشته تخبرك عن صفات كرمه، فالبشاشة هي شعار كل كريم، فالتهامي عندما أشار إلى البشاشة التي اتصف بها الممدوح أكد أنّه يحمل صفات حسنه تشير إلى احترام الآخرين، وعدم إنقاص قيمتهم وشأنهم، بل على العكس، جعل من البشاشة شعاراً له، وهو على وعي تام بأن التبسم في وجه المسلم صدقة جارية تحسب لصاحبها، وهذا من خلال قول الرسول الكريم: (2) " **كل معروف صدقة، فإن من المعروف أن تلقى أخالك بوجه طلق، وأنْ تفرغ من دلوك في إناء أخيك**".

فالحديث الشريف يحث على عدم العبوس في وجه الآخرين، بل يحث على التبسم والبشاشة، وإن لم يكن الإنسان قادراً على تقديم ما يحتاجه غيره من الناس، فإن تبسمه في وجههم يعد صدقة تعادل ما ينفقه صاحب المال، والكريم من المكارم، فقد كان تناص التهامي مع نص الحديث الشريف واضحاً، بأن جعل من السرور والتبسم والبشاشة في وجه الناس

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص213.

(2) البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، شرح وتحقيق، مصطفى البغا، دار القلم، دمشق- بيروت، ط1، 1981 رقم الحديث 4720، ج6، ص475.

مادةً أولية اعتمد عليها في بناء نصه الشعري، بكل ما تحمله هذه الصفة المتمثلة بالبشاشة من معان دالة على المضمون الذي يحمله النص، وهو مدح الممدوح بصفات حسنه تمثل صـورة جميله لهذا الممدوح، مما يرقى بالعمل الإبداعي المتناص إلى تصريح مباشـر عـن عظـم الممدوح في نظر التهامي، مما يكسب نصه استمرارية وحيوية وانفتاحاً.

الفصل الثالث

- التناص التاريخي في شعر أبي الحسن التهامي:

يظهر تفاعل أبي الحسن التهامي مع التاريخ بوصفه مصدراً مهماً من مصادر التناص في نماذج مختلفة من شعره، مما يمنح نصه الشعري بعداً ثقافياً، وشكلاً جديداً يقوي دفقات الشاعر الشعرية، "وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً"[1] ويكون ذلك بأشكال متنوعة بإيراد، أو استحضار "الأحداث والشخصيات التاريخية التي تركت بصمات واضحة في ذاكرة الإنسان، فيقيم التفاعل النصي على التحاور بين الماضي والحاضر، متخذاً أشكالاً عدة"[2].

والتناص التاريخي هو "تداخل نصوص مختارة ومنقاة مع النص الأصلي، تظهر بشكل مناسب ومنسجم"[3]، أو توجهها توجيهاً معيناً، فهي تتفاعل مع المحاور فتعطي التناص طبيعة داخلية وخارجية في آنٍ معاً، والتتبع الجزئي يكشف عن اقتباس أحداث وشخصيات وأماكن تاريخية، مجسداً من خلالها ملمحاً أسلوبياً يتحقق مع تجليات الإبداع الشعري، ويسهم إسهاماً حقيقياً في تنامي الدلالة.

والشاعر حين يتناص مع أحداث أو شخوص يستحضرها من التاريخ إنما يمثل دور المتجاهل الذي يروي مجرد أحداث عابرة، لكن القارىء الواعي الفذ يستطيع إقامة خيوط التواصل بين النصوص المتداخلة ليصل إلى إشارات صانع التناص، فبهذا التناص التاريخي للشاعر أن يمتلك حياته التامة في تكيف الدلالة التي يريد تسليط الضوء عليها. وسأتناول هذا الفصل في ثلاثة مستويات:

1. التناص مع أيام العرب.

---

[1] الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، ص25

[2] الصمادي، امتنان: شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، ص243

[3] خريس، حسين: حركة الشعر العباسي في مجال التقليد، مؤسسة الرسالة، عمان، 1994، ص85

2. التناص مع شخصيات الأنبياء.

3. التناص مع الشخصيات التاريخية.

1. التناص مع أيام العرب:

اعتمد شعر أبي الحسن التهامي كثيراً على التاريخ بوصفه مصدراً خصباً، فيتحول النص الشعري لمسرح زاخر بالإحالات، والمرجعيات والامتصاصات التاريخية، لذا استطاع التهامي أن ينظر إليها نظرة ثاقبة أو يتمثلها، ويحاورها محاورة واعية، لتغدو ملتقى تقاطعات، وتفاعلات، ومثاقفات فعالة في النص الشعري بغية "تأييد آرائه وتقوية حججه وتجميل فنه المنظوم، فقد وجد من حوادث التاريخ الغابر وفي حوادث التاريخ المعاصر له مادةً غزيرةً، أكسبت شعره حيوية عجيبة وأمدته بأبعاد معنوية، وإشعاعات وأساليب وإيحاءات متنوعة تتعالق مع نسيج النص الشعري، كما يتيح له أن يمتلك حريته التامة في قوله ما يشاء على ألسنة الآخرين، بحجة أنه يتحدث عن شخصيات تاريخية"[1].

ويكثر أبو الحسن التهامي في شعره من ذكر أيام العرب وحروبها، وهذا يؤكد شدة التلاحم بين الواقع النفسي للشاعر والتاريخ القديم، فقد تناص التهامي مع تلك الأيام وما تتضمنه من أبعادٍ ومواقف تاريخية مشحونة بالدلالات والطاقات التعبيرية، فمن تلك الأيام:

(حرب البسوس).

لاشك أن هذه الحرب تعد من أقدم الحروب القبلية ومن أشهرها، وكأن التهامي يمد خيطاً خفياً بينها وبين نصه الشعري، إذ قامت بين قبيلتي بكر وتغلب، وتشير الروايات التاريخية أنها استمرت أربعين سنة، وقد جعل الميداني سبب الحرب ناقة البسوس خالة

---

[1] يوسف، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2002، ص217

جساس وأسمها: (سراب) تلك الناقة التي كسرت بيض حمام في حمى كُليب، فرمى ضــرعها بسهم فوثب جساس على كليب فقتله، فأشعل جساس عندئذ فتيل الحرب بين القبيلتين[1].

ونجد التهامي يرصد مضمون الحرب في لوحات فنية متسلسلة، معبــرة ودالــة عــن شعوره الراهن تجاه الممدوح، وينقل واقعاً ملموساً على الحياة التي يعيشها في زمن شهد لــه الناس بالرفعة والسمو لما يقدمه من تعامل حسن مع أفراد الدولة والرعيــة، فهــو يحــاوره ويستحضر شخصيتين تاريخيتين هما مهلهل بن ربيعة وتبع اليماني على أن ما يهمنــا هــو استحضاره ليوم الكلاب وهو يوم من أيام حرب البسوس. يقول التهامي[2]:

شَرَفٌ يُرِيكَ "مُهلهلاً" في تَغْلِبٍ   يوم الكُلابِ وتبَّعاً في حِمْيَرِ

فالتهامي يجلي اللحظة التاريخية في نصه الشعري بشكل واضحٍ، ويشير إلى مهلهل بن ربيعة بن مرّة، الذي أصر أن يثأر لأخيه كليب فكانت وقائع بكر وتغلب التي دامت أربعــين سنة، وكان للمهلهل فيها العجائب والأخبار الكثيرة، وهذا دفع التهامي إلى تمجيد دور المهلهل في نصه الشعري، كي ينسجم مع الممدوح وهو يحمل شرف المهلهل في تغلب يوم الكــلاب وشرف تبَّع في حمير.

فالتهامي يربط بين شجاعة المهلهل وشجاعة عز الدولة في خوض الحروب والتصدي للأعداء على البعد التناصي في إظهار هذا المضمون (الشجاعة) وهو اعتمادٌ بشكل موضوعي على مضمون النص الإبداعي وفنياته لقراءته قراءة فيها جمال، غيــر أن المبــرر الأقــوى لاختيار هذه الشخصية هو أن ملامحها تتشابه مع ملامح شخصية الممــدوح، وكانــت هــذه

---

[1] الميداني: مجمع الأمثال، 374/1.

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي: ص270.

الشخصية قمة في تجليها إذ جعلت المتلقي ينتشي لها لأنها تقدم له مادةً فكرية مساوية للمـادة الفكرية التي في مخزونه العقلي عن الممدوح.

فالتهامي قد تناص مع حرب البسوس من خلال ذكر أبطالها (المهلهل بن ربيعة) فقـد أفاد من تناصه هذا في رفد تجربته الشعرية، فاللفظة تحمل ظلالاً جمة تبيح للمتلقي أن يقـرأ النص بشكل أكثر جمالاً، وهذا جعل التهامي يقتنع بمثل هذه الأحداث التـي لهـا امتيـازات خاصة، تكمن في أنها حوت شخصيات مميزة، وبارزة في المجتمع، وذلك ليعبر عـن حـال شعورية واقعية لديه تجاه الممدوح، حيث وجد في التناص مع أيام العرب مادةً غنية تغذي فنه الشعري، وتمده بطاقات تعبيرية تجسيداً لمدحه الممدوح، ليجعلها محوراً لأعمالـه الإبداعيـة مثل "تبع" و "حمير" التي يستدعيها من خلال قوله[1]:

أما تُبَّعٌ سارتْ إلى الصِّينِ خيلُـهُ   أما حميرٌ شادتْ حُصونَ سَـمرقَندِ

نلحظ في نص التهامي فاعلية التداخل من خلال استحضار "تبع" و"حمير" وهي مـن الشخصيات التي عرفت بقوتها وقدرتها على السيطرة، التهامي يمدح لتأكيد الموقف المتمثـل بالتغير والسيطرة، والقدرة على تغيير الواقع، أي أن تبع هو حسان بن أسـعد أبـي كـرب الحميري، من أعظم تبابعة اليمن في الجاهلية وأكثرهم غارات، يروى أنه سار بجيش عظـيم حتى انتهى إلى سمرقند غازياً، وقد قصد بلاد الشام وامتلك دمشق، وعاد يريد اليمن فمرَّ بمكة وكسا الكعبة ويقال: أنه أول من فعل ذلك، ولما بلغ اليمن صارح أهلها بكراهيتـه للأوثـان وقاوم الوثنية، ولعل التهامي يجد بذلك القدرة على تكوين تقنية فنية حاضرة قادرة على بيـان الموقف الذي يريده في إظهار غرضه، إذ يمثل تناصه مع تلك الأيام تقنية تحمل أكثـر مـن دلالة، لتكون هي الوحيدة التي تملأ فضاء نصه الشعري، لأن العمل الإبداعي عنده لا يعرف

---

[1] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص150

حدود توظيف ألفاظ ذات بنية خاصة، بل أنها دلالات تحمل أكثر من تقنيــة ووظيفــة لتلــك النصوص، فالتهامي قد تناص مع تلك الأيام لتأكيد موقفه الشعري وما يدور في ذهنــه مــن دلالات ومعانٍ توصل إلى الغرض الشعري منها، إذ أدت دوراً إيجابياً، فــي بنيــة الــنص، وأسهمت في تدعيم موقفه من خلال ما تستدعيه التجربة الشعورية، ذلك أن التهــامي علــى دراية تامة، واستيعاب واعٍ لتلك الأحداث التاريخية وأيامها العظيمة، و "إنَّ انسجام التناص في العمل الأدبي على الصعيدين الفني والموضوعي شرط أساسي لتماسـكه واتـساعه وتــرابط بنيانه، فالنص الذي يستحضر أو يقتبس أو يستوحي من المقروء الثقافي، لابد أن يتناسب مع المقام الذي يطرح فيه، وأن يؤدي وظيفته الفنية– لغة وأسلوباً وبناءً، ثم وظيفته الموضوعية– معنى وفكراً ومضموناً"[1].

وتتجلى فاعلية التناص في شعر أبي الحسن التهامي في توجيهه الحــدث التــاريخي توجيهاً يخدم موقفه الشعري، ثم يعيد بناء الصورة المطلوبة ذاتها في نصه الــشعري الــذي يجعل منها جزءاً من الصورة العامة لنصه، ورؤيته للذين دافعوا عنها في أيام نحسات، ممــا جعل التهامي يعبر عن ذلك، فنجده يقول[2]:

بسيفِكَ نالتْ طيئٌ، ما لــوْ أنَّهــا   تَمنتهُ لمْ تَبلغْ إليهِ الضَمَائرُ

يصور التهامي لنا حال قبيلة طيء في أيامها الماضية، وكيف تمكن أبطالها من الدفاع عنها وحمايتها من الأعداء، ليجد نفسه في حال تشرب ذهني في ذكر المآثر التي نالتها طيء، وذلك كله بفضل الممدوح الذي حقق العزة والنصر لتلك القبيلة، وسار على النهج نفسه الــذي كان عليه أبطال قبيلة طيء في زمنهم الماضي، فالتهامي يذكر الممدوح بالمفاخر والبطولات

---

[1] الزعبي، أحمد: التناص التاريخي والديني، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية فــي روايــة (رؤيــا) لهاشــم غرايبة، ص178

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص265

التي حققتها طيء، وهذا البعد المضموني وافق صورة النص الشعري عنده، مما جعل الصورة تتكئ في بنيتها على صورة الأيام التي جعلت لطيئ قيمة تاريخية، ليتناسب والمضمون العام لنص التهامي، إذ يومىء من خلال هذه الصورة إلى مضمون المدح ضمن لوحة فنية ذات تقنية دلالية عالية على رقعه نصه الشعري، فيجعلها ضمن مقاربة بين الزمنين الحاضر والماضي، بصورة دالة على القوة والسيطرة، تتجلى في حوادث تاريخية ذات صلة بالأصل والنشأة، ذلك "إن نزوع الشاعر إلى ذلك الشكل في نسج الأبيات يمنحه المزيد من الحرية في الاختيار والحركة"[1].

---

[1] عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص148.

2- التناص مع الشخصيات التاريخية:

حظيت الشخصيات التاريخية باهتمام ملحوظ في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى اليوم، وكان الشعراء يدركون أهمية توظيف الشخصيات التاريخية، والدور الذي تقوم به خلال العملية الشعرية، "على اعتبار أن التاريخ يدرس حياة الإنسان وارتباطها بالزمان والمكان، فاستلهم الشعراء الشخصيات، واستثمروا أبعادها ومدلولاتها الرمزية والإيحائية، وجعلوا منها نسقاً بنائياً، ونسيجاً إبداعياً، منسجماً في شبكة العلاقات التي ينتجها النص الشعري، ويريد الشاعر إظهارها، استعداداً للناحية النفسية، واستجابة للغرض الشعري"[(1)].

ويعد التهامي من الشعراء الذين عنوا بالتراث واهتموا به، وذلك بسبب البيئة الثقافية الواسعة التي عاش فيها، مما جعله يتكئ عليه، فلا تكاد قصيدة في ديوانه تخلو من إشارة تاريخية أو شخصية تراثية، كون هذه الإشارات تبرز فنياً، بمعنى أن هذه الإشارات تتضمن رموزاً، أو ملامح تعبر عن قضايا إيجابية أو سلبية، فتشكل حلقة قوية في سلسلة الجهود النقدية القديمة، فهو يستلهم التاريخ لخدمة فنه الشعري، ويتجه بالنهل من ينابيعه العذبة، فإنَّ "للتقارب بالبيئات دوراً في تشابه المعجم الشعري عند الشعراء"[(2)].

ويأتي تطبيق التناص في نص التهامي متفاوتاً في استدعاء الشخصيات التاريخية بين تمجيد قيم البطولة والفداء والتضحية، فيوظف التهامي القيمة التعبيرية والجمالية لتلك الشخصيات في نصه الشعري، فلابد أن تتسم الشخصية بشهرة تاريخية متميزة، وموقف يميزها عن سواها، بشكل تكون الشخصية مرتبطة بالسياق على أساس إظهار المضمون الشعري وفنيات العمل، "للتعبير عن قضية الشاعر، وتجسيد رؤيته، فيتعلق الأمر، إذن

---

(1) الجعافرة، ماجد: توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة، ص76.

(2) الزهراني، صالح بن سعيد، إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني، جامعة أم القرى، 154، ص260-262.

بشخصية مركزية تشكل محور العمل الإبداعي، التي تتوافر فيها معظم إمكانات الاستدعاء والتناص"[1]. ومن الطبيعي أن نشير إلى أن التهامي تفاعل مع الحدث التاريخي، وقد أتيح له المجال لأن يستدعي شخصيات تاريخية، ويفيد من محتواها الدلالي في شعره، انطلاقاً من كونها مكوناً رئيساً في بناء النص، وتسهم إسهاماً حقيقياً في تقديم الرؤية الإبداعية.

وعلى هذا فقد عمد التهامي إلى اختيار شخصيات تاريخية تمثل رموزاً باقية منذ زمن بعيد، وهذا يتضح من خلال المقام الذي يطرح فيه، ولعل شخصية: (حاتم) وشخصية (زيد الخيل) كانتا من الشخصيات الإيجابية التي طرحها التهامي في شعره، وجعل منها رمزاً للبطولة والكرم، إذ عُد حاتم الطائي من الشخصيات الدالة على الكرم، كما هو الحال عند (زيد الخيل) وهو زيد بن مهلهل بن منهب من طيئ، من أبطال العرب في الجاهلية، لقب "زيد الخيل" لكثرة خيله، أو لكثرة طراده بها، وكان شاعراً محسناً وخطيباً لسناً، موصوفاً بالكرم، أدرك الإسلام فأسلم، سماه الرسول (ص) زيد الخير، فكلتا الشخصيتين تمثلان رمزاً دالاً على الكرم، يقول التهامي[2]:

وَحاتِمُ طيئ لكَ عَنْ يَمينٍ   وَزَيدُ الخَيلِ مِنكَ على الشِّمالِ

فيرسم التهامي من خلال التناص مع شخصيتي (حاتم وزيد) صورة دالة على الكرم، وهو يعبر عن مدح الممدوح بذكر هاتين الشخصيتين؛ كي يقرب الصورة في نصه الشعري للممدوح، بطريقة مباشرة، من خلال انتقاء هاتين الشخصيتين الدالتين على الكرم، فيوازي التهامي الممدوح بكلتا الشخصيتين من خلال الكرم، وحاتماً يؤازره عن اليمين، وزيد بن مهلهل عن الشمال.

---

[1] عيد، رجاء: لغة الشعر العربي المعاصر، ص212

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص329

وعلى ذلك فإنه يجلي الكشف عن كيفية التوظيف الأمثل للشخصيتين من خلال التناص معهما، غير أن هذه الإطلالة فيها دلالات إيجابية تتشكل مع النص في حال بناء للبنية العامة للنص الشعري عند التهامي، "وهكذا فإن العمل الشعري المشكل بفعل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المتزامنة، أو العلاقات داخل العمل الشعري الواحد"[1].

ولعل شخصية (عمرو بن هند) الجاهلية لا تقل مكانة عن سابقيها بما اتصف به، فهو ملك الحيرة في الجاهلية، عُرف بالقوة والصلابة المتمثلة في دفاعه عن أفراد قبيلته، ومجابهة الأعداء، فهو رمزٌ للبطولة والفداء، يقول التهامي [2]:

ثأرتَ بقاتِلي عَمْرو بنِ هندٍ   وَما انْساكَهُ طُولُ اللّيالِيَ

فالتهامي في نصه، يدعم الممدوح معنوياً في مواصلة مجابهة الأعداء، من خلال ذكر شخصية (عمرو بن هند) الذي قتل، من عمرو بن كلثوم التغلبي، وهنا يشير التهامي إلى مواجهة حدثت بين قبيلة الممدوح وقبيلة تغلب، فهزمهم، فكأنه ثأر لعمرو بن هند. ما جعل التهامي يوقظ مشاعر الممدوح تجاه أعدائه كي يزيد من بطشه بهم، وهنا إشارة إلى تمكن الممدوح من ذلك لمكانته التي هو عليها، كما كان عليه (عمر بن هند) في زمانه، فهو يستدعي تلك الشخصية (عمر بن هند) الضاربة في جذور التاريخ، فهو يتناص مع شخصية: (عمرو بن هند) تناصاً واضحاً، وهو من نوع التناص الكنائي، إذا جاز التعبير، إذ يوظفه لبناء كناية تشير إلى قبيلة تغلب. و "يتشكل للشاعر ذاكرة نصية أخرى تسعفه على تقديم آرائه

---

[1] الرباعي، عبد القادر: تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة فصول مج4، عدد2، 1984م، ص55.

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص329.

وأفكاره، فالذاكرة النصية هي مداخلات لها بعد دلالي ونفسي في ذاكرة الشاعر ونصه الشعري"[1].

ولعله من الملحوظ أن التهامي يتكئ على شخصيات تاريخية في كشفه عن نصه ومضمونه، فهو يجعلنا نعيش حالين حضارتين من خلال الأسماء التي يذكرها، فهو يذكر في نصه شخصيتين لهما سمعة حسنة بالمفاخر والشرف اللتين وصلتا إليه بين الناس، وهما (معن) و(كعب) وهما من الشخصيات القيادية المشهورة في زمانيهما، يقول التهامي [2]:

عَلَيْها رِجَالٌ طيبُّونَ إذا اعْتَزَوْا "فمعن" أخٌ والخالُ أكرِمْ به "كعبُ"

فالتهامي يذكر شخصية (معن) ويريد به (معن بن زائدة الشيباني القائد المشهور، (وكعب) هو كعب بن مامه) فكلاهما معروف بالقيادة والسيادة نظراً للبطولات التي حققاها، مما جعل التهامي يتناص مع هاتين الشخصيتين التاريخيتين، في مدح الممدوح والافتخار به، هذه الخيول التي تحمل على ظهورها أبطالاً طيبين ينتسبون في الحسب إلى (معن بن زايدة) في الأخوة، وإلى (كعب بن مامة) في الخؤولة.

فالتهامي حريص في نصه على استحضار الشخصيتين وما تحملانه من دلالات، وهذا كله يشير إلى ما تتضمنه هاتين الشخصيتين من اتصال مباشر مع الممدوح، فإن هناك دلالات عدَّة تظهر في توظيفهما بشكل أجمل، أو بشكل تتعدد فيه الوجوه، وثمة دلالات تؤكد أن توظيف هاتين الشخصيتين هو لاستحضار معاني البطولة والانتصار. ويعد هذا أساساً في تقنية التناص التي يقوم عليها هذا النص، إذ الشاعر هنا "يختار الألفاظ ويؤلفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"[3].

---

[1] الشوابكة، محمد: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، 1991م، ص83.

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص64.

[3] يوسف، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث: ص217

إذ يعمد إلى توظيف شخصيات أدبية عُرفت بالشعر ونظمه، من مثل ذكره شخصية (النابغة الذبياني) وهذه الشخصية من فحول شعراء الجاهلية وأصحاب المعلقات، فبدا ذلك واضحاً من خلال مدحه يقول التهامي[1]:

أرَى دَهْرِيُ تَفَضَّل واسْتَفادا   بنابغةٍ نَسِيتُ بِهَا زِيَادا

فالتهامي يستحضر شخصية (زياد) يريد به (النابغة الذبياني)، لتعبر عن نبوغ الممدوح في شعره، أي عندما أقول النابغة فإنني لا أقصد سواك يا أبا علي، فارتق ما شئت من العلا تكن مراداً ومقصداً للناس، وهو بذلك يعلي شأن الممدوح بصورة تجعله أعلى من الصورة التي جاء عليها النابغة الذبياني، فهو يتناص مع شخصية (النابغة الذبياني) بالنبوغ والتفوق في قول الشعر، وهو يعمق صورة الممدوح من خلال ذكر هذه الشخصية الأدبية التاريخية، و"يضمّن الشاعر شعره والناثر نثره كلاماً آخر لغيره، قصداً للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود"[2]

وذا التهامي يتناص مع شخصية أدبية أخرى وهي شخصية (قس) وهو من الشخصيات التي عُرفت بالبلاغة والحكمة والموعظة، إذ برزت شخصيته واضحة من خلال قول التهامي في مدح أبي علي بن نافع الرملي الشاعر، يقول التهامي:[3]

حَظِيتَ بِه فَكنتَ هُنَاكَ قُسَّاً   وكَانَ النَاسُ كلُّهمُ إيَاداً

استحضر التهامي شخصية (قس) كي يتكئ عليها في التعبير عن غرضه الشعري المتمثل في مدح الممدوح، و(قس) هو ابن ساعدة، خطيب جاهلي يضرب به المثل في البلاغة والحكمة والموعظة، كان يؤمن بالتوحيد، ويدعو العرب إليه، وهو بذلك يمثل شخصية مهمة بما اتصف به.

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 138.

(2) الجعافرة، ماجد: التناص والتلقي، ص 20، 21.

(3) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص140.

فعمد التهامي إلى التناص مع هذه الشخصية الأدبية والتاريخية وفق تقنيات متعددة، لتواكب حاله النفسية في التعبير عن الممدوح، فقد استثمر التهامي تلك الشخصية وحوّر فيها، مما جعلها تحوي أجزاء النص، فهي نموذجٌ يحتذى. فلغة النص القائمة على التناص مفعمة بالظلال التي تؤمئ إلى الممدوح، فقد جعلها التهامي أساساً في شعره، فذكرها صراحة دون مواربة وبناها بناءً جديداً، "فالشاعر يتشرب نصوصاً مختلفة تصبح بالتدريج عنصراً أساسياً من ذاكرته الفنية، وتختلط هذه النصوص وتذوب بمعارفه المتنوعة وتظهر من خلال نصوصه الجديدة".[1]

"فكل شخصية تاريخية أو حدث تاريخي عابر له مقابله في الواقع الراهن المعيش"[2]

ونجد التهامي في موطن شعري آخر يوظف شخصية تاريخية أخرى، هي شخصية (كسرى)، ملك الفرس، فقد وظف التهامي هذه الشخصية التاريخية، يقول التهامي: [3]

تَـذكّرُ التيجـانُ آبـاءهُ ... وبه وتلك القسماتُ الملاحْ
تَبكِيْ لِكسرَى وترى رأسه ... فَيستَحِيلُ الارْتِياعُ ارْتِياحْ

إذ نجد التهامي يستحضر شخصية (كسرى) البارزة في التاريخ، إذ عبر التهامي عنها من خلال ذكر التيجان التي تتألق على رأسه، وأنَّ هذه التيجان عندما تتذكر أن كسرى وتر بولده يخفُّ عنها الخوف وتلتزم السكينة.

فالتهامي اتخذَ من هذه الشخصية التاريخية البارزة رمزاً للقوة والعظمة التي اتصف بها (كسرى) لذا فلا عجب أن يبالغ في ذكرها، ويوردها في نصه، تجسيداً عن كينونتها الإيحائية، ومضامينها الهادفة، إذ يحاول التهامي أن يقول: إنّ صورة الممدوح وهيبته تتألقان

---

[1] خليل، إبراهيم: النص الأدبي وتحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، دار الكرمل، عمان، 1995م، ص166.

[2] حسنين، نبيل علي: التناص عند شعراء النقائض (الأخطل وجرير والفرزدق)، ص210

[3] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 89.

في تألق التيجان، تساوي الصورة نفسها التي كان عليها (كسرى) في تألق التيجان، وقدرته على تحمل المسؤولية والمهام، " فإن صورة التاريخ تتعدد بتعدد زوايا النظر، وإنه ليس هناك حقيقة اسمها التاريخ".[1]

ومن الشخصيات التاريخية التي يتكئ عليها التهامي شخصية (أوس بن حجر) وشخصية (حاتم)، (فأوس) شاعر اشتهر في الجاهلية والإسلام، و(حاتم الطائي) شخصية جاهلية عرفت بالكرم، فعمد التهامي إلى توظيف تلك الشخصيات، كي يعبر من خلالها عن منزلة الممدوح في عصره، يقول التهامي[2]

أمَا مِنْكُمُ "أوسٌ"؟ أمَا "حَاتِمٌ" لَكمُ؟ وَمَا لَهُمَا نِدٌّ، ومَالَكَ مِنْ نِدِّ

فهنا يستدعي التهامي شخصية (أوس) وشخصية (حاتم)؛ ليعبر من خلالهما عن مراده في تصوير الممدوح، يقول: أليس منكم (أوس) الشاعر المشهور، و(حاتم) الطائي المعطاء الكريم الذي ضرب المثل بجوده، فكما أنه لا يوجد لهما مثيل في عصرهما، فكذلك أنت لا مثيل لك في عصرك.

فالتهامي باستدعائه تلك الشخصيتين، يحاول أن يقرن الممدوح بهما، فهو يكوّن منهما رافداً يسقي مادته الشعرية، وقد اختار هذه الشخصيات ليجعلها محوراً لأعماله الإبداعية، إذ أنها تتمتع بخصائص مميزة، فهو يتكئ عليها في نصه، لتكون هذه التقنية المتمثلة باختيار الشخصيات، ركيزة لدعم النص الشعري عنده،

---

[1] عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 127.

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص 149.

الفصل الرابع

التناص دراسة تطبيقية من شعر أبي الحسن التهامي

أ- التهامي يرثي ابنه، (ديوان أبي حسن التهامي)ص490

تقوم هذه الدراسة المتمثلة بالقراءة التناصية على أساس صريح للكشف عن آليات التناص الإبداعية في العمل الشعري والإبداعي المتكامل، فقد قرئ التناص ضمن تقسيمات خاصة بكل شاعر وأديب، مما جعل هذه القراءة سبباً في رفض الوقوف على السطور والقشور، بل تخوض في أعماق النص المتمثل بالخِطاب الشعري، وفقاً لتقسيمات تتكئ على المضمون الذي يسعى لخدمة النص الإبداعي، من حيث المضمون الديني، أو التاريخي، أو الأدبي على حد سواء، ضمن عملية بناء فكرية وفنية تختلف في جوهرها الإبداعي عن النص الموظف، فيكتسب النص الإبداعي سهولة تداوله رغم ما فيه من التلميح الذي يجعله يبين غائماً غامضاً لا يظهر بسهولة، ولعل النص يظهر ذلك بشكل صريح لأن للكلمات ظلالاً لا تبوح بما لديها من مراجع.

فالدراسة تهدف إلى الإفادة من الجوانب الأدبية واللغوية والمضمونية والتراثية والأسلوبية التي تجلت في العمل الشعري، إذ شكلت أرضية خصبة في تكوين العملية التناصية، وبذلك فإن النصوص تتفاوت وفقاً لهذا التناص من حيث فنياتها وعمقها وإيحاؤها، لذا سيقف الدارس عند نصين شعريين من ديوان الشاعر وسيتم التركيز فيها على التناص وفاعليته، وأسهم في تجلية المعاني المطروحه. وسيندرج التحليل من السهل الواضح إلى الغامض، إذ هناك إشارات واضحة، وهناك إشارات غامضة تحتاج إلى قراءة دقيقة ومتعددة، تكسب النص وديمومة وانفتاحاً.

النص الشعري الأول هو قصيدة يرثي فيها التهامي ابنه، أخذه الدارس من (ديوان التهامي)، وفيه يرسم الشاعر لوحة فنية يرثي بها ابنه، حاشداً المعاني والصور المبتكرة للولوج إلى المراجع بقراءات متعددة، تناسب تعدد المضامين التي يطرحها النص.

وقد جعل التهامي من قصيدته التي يرثي فيها ابنه قطعة فنية حاور فيها ما أمكنة من النصوص لكشف مكامن جمالياته وفنياته بشكل جميل، مما جعله يشكل من المعاني صوراً داله على تصوير حاله جراء موت ابنه، لاغناء التجربة الشعرية، والإنتاج الدلالي وقد رصد الدارس أهم مظاهر التوظيف المتمثل بالتناص في الخطاب الشعري. قال التهامي في قصيدته " هلال على كوكب مشرق " التي يرثي بها ولده[1].

أتى الدهرُ من حيثُ لا أتقي ... وخانَ من السببِ الأوثق
مضى بأبي الفضلِ شطر الحياةِ ... وما مرَّ أنفسُ مما بقي
فقل للحوادثِ من بَعده ... أسفي بمن شئتِ أو حلقي
أمنتك لم يبق لي من أخاف ... عليه الحمامَ ولا أتقي
وقد كنت أشفقُ ممَّا دهاهُ ... فقد سكنتْ لوعةُ المشفق
ولما قضى دونَ أترابه ... تيقنتُ أنَّ الردى ينتقي
مضى حينَ ودَّع در الرَّضا ... ع لدرّ التفصّح في المنطق
وهزَّ اليراعُ انابيبهُ ... وهنئ بالكاتبِ المفلق
وقيل: سيشرُف هذا الغلامُ ... وقالتْ مخايله أخلق
كأنَّ اللثامَ على وجههِ ... هلالٌ على كوكبِ مشرق
وما النومُ إلا التقاءُ الجفونِ ... فكيفَ أنامُ وما تلتقي
يعزُّ على حاسدي أنني ... إذا طرق الخَطْبُ لم أُطْرق
وإنيَ طودٌ إذا صادمتهُ ... رياحُ الحوادثِ لم يقلق

ومن الملحوظ على هذه القصيدة أن التهامي صور الموت بصور عدة، حاملاً مع هذه الصور الأسباب التي تسير معه، مما جعل حياته ترتجف تجاه القدر، وذلك من خلال

---

(1) التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص 490.

الخطوط العريضة البارزة في القصيدة، فحمل التهامي هذه القصيدة أشكالاً عدة من التناص الذي يشكل أبعاداً عميقة ذات دلالات تومي إلى دلالات الموت، محاولاً أن يجعل الدهر هو المحور الأساسي في نصه الحاضر، كي يتمكن من بث شكواه وحزنه إلى المتلقي بصورة فيها معالم الأسى والحرمان تجاه ابنه الفقيد، وذلك لتعميق صورة الموت المتمثل بالدهر، ومدى ثبات الشاعر له وصراعه مع الحياة، إذ يقول: [1].

أتى الدهرُ من حيثُ لا أتقي   وخانَ مِن السببِ الأوثق

لا شك أن التهامي حرص على أشياء محببة إليه، بوصفها جزءاً لا ينفصل عن ذاته، كحبه لولده أبي الفضل، الذي يعني له الحب والحياة والأمل، مطمئناً لوجوده سليماً معافى في هذه الدنيا، إلا أن الدهر أتي عليه من حيث لم يحتسب وخانه من المكان الاوثق، فخيانة الدهر للتهامي جعلته على صراع دائم معه، معبراً من خلاله عن كل الدلالات السلبية التي ترتبط به، تلك الحركة المتشكلة من قسوة الدهر، "بأن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن بها، ودبت في نفسه حماها"[2]. فقد تمكن التهامي من تعميق صورة الدهر وقسوته عليه، من خلال صورته المباشرة الدالة على الموت، ما جعل من تلك الصورة لوحة تفيض بالأسى والحزن والألم، فقد تشكلت الصورة الدالة على الموت من نصوص غير قليلة عند شعراء كثر عبروا عن الغرض نفسه في قصائد الرثاء، وتجعل التهامي في نصه الحاضر في حال تولد وتواصل مع تلك النصوص الغائبة ويستثمر تلك المرجعيات الأسلوبية في النظم، على ما نقرأ في نص المتنبي إذ يقول[3].

---

(1) التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص 490.

(2) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. القاهرة، دار النهضة مصر للطبع والنشر، ص 364 – 365.

(3) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي/ أبو البقاء الكعبري، ص 290.

رَمَى وَاتّقى رَميِي وَمَن دونِ ما اتّقى   هوًى كاسرٌ كفّي قوْسي   وَأسهُمي

استثمر التهامي مرجعيات المتنبي الثقافية، ووظفها في نصه الحاضر، بحيث تبدو جزءاً من نسيجه اللفظي، ليفصح عما يموج في مكنونه الداخلي، والذات الشاعرة التي تعتصر ألماً، بل إن القبول والرضى بالألم والحسرة هما قبول واستسلام للموت، مشكلاً في تناصه مع غيره صوراً لآلامه وأحزانه، لأنه يريد أن يكشف من صورة المعاناة لديه، فجعل الدهر يتصارع معه، ليبين عذابه في فقدان ولده. وذلك من خلال قوله: [1]

مضى بأبي الفضل شطر الحياة   وما مرَّ أنفس مما بقي

فبموته لم يبق من الحياة أكثر مما مضى منها، فهو يحاول أن يبث شكواه ووجهة نظرة الخاصة للحياة بعد فقدان ابنه، كما أنه يبوح بنصه الحاضر عن تعقيدات الحياة وسلبياتها من بعد موته، فالنمط الأعمق والأكثر تعقيداً يتجلى في الدهر ضمن كيفية خيانته له، بشكل أفقده حب الحياة وطلبها، حيث يومي من خلال ذلك إلى دلالات خاصة، مما يحقق فنية عالية للنص الحاضر، ويجعل له ديمومة، فقد عمد التهامي إلى التناص مع غيره في التعبير عن موقفه، كتلك الإعرابية التي عبرت عن فقدان ابنها بالألم والحسرة، وذلك من خلال قولها: [(2)].

أيقنتُ بعدكَ أنّي غيرُ باقيةٍ   وكيف يَبْقى ذراعٌ زال عن عَضُدِ

ومما يلفت الانتباه أن التهامي قد حرص على توظيف فكرة البقاء في نصه الحاضر، وهو بذلك يحتذي فكرة غيره من الشعراء مؤكداً بذلك الاتكاء على البنى العامة للنصوص الغائبة، لجعل الفكرة المنشودة ظاهرة في نص واحد، لأن هذه الإطلالة بالحديث عن الميت، تؤكد معاناة التهامي تجاه المصيبة التي ألمت به، مما جعل التهامي يبوح بالتسليم بقوة الموت، وضعفه أمامه، بأن جعل الحياة من بعده لا قيمة لها ولا معنى، كأنه أحساس

---

[1] التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص 490.

[(2)] اليوسف، يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، الجزائر، ط2، 1980، ص 345.

الضعيف اليائس، فغياب ابنه وانسحاب الضوء وحلول العتمة التي تشكل رديفاً لصورة الموت، مما جعل للفظة الواحدة انبعاثات دلالية تجعل صورة التناص مع غيرة واضحة، وذلك بتكثيف الصورة الجزئية الدالة على الموت والحياة، وكأن التهامي لم يكتف برصد حالات الموت فحسب، بل راح يصور الموت وكيف أخذ ابنه في سنٍ مبكرة من حياته، فالصورة الأولى تشكل صورة الحياة، وجاءت الصورة المقابلة لها تشكل صورة الموت، وفق بنية فكرية ومضمونية فنية موائمة لوظيفتها في نصه الشعري الحاضر، وموازية لمضمونها في نص المرجع أو النص الغائب، وفقاً للموقف الفكري والنفسي الذي يصدر عنه.

ويستمر التهامي في التعبير عن تلك المصيبة الأليمة من خلال تعميق أثر الموت في نفسه، وبشكل أصبح فيه لا يبالي بالمصائب التي تحل به بعد مصيبة فقدان ابنه، وزمن حاضر يشكل انهدام الآمال المستقبلية، غير أن صورة الموت والانهدام قد تشكلت استثناء من هذا الزمن (الحاضر)، فهو يضمن معنى التحول عن الزمن الأول الماضي، وذلك من خلال قوله: [1].

فَقُلْ للحـوادثِ مـن بَعْـدهِ … أسِفِّي بمنْ شئتِ أوْ حَلِّقي

أمنتك لم يبقَ لي من أخافُ … عليـه الحِمـام ولا أتقـي

أي فقل للحياة بعد فقدي له حطي من قيمة من تشائين أو أرفعي فهذا أمر ما عاد يهمني ويشغلني، فإن التهامي يفقد قيمة الأشياء وإن كانت ثمينة، لأنه لا شيء أغلى وأثمن على نفسه من فقدان ابنه، فهو رمز الحياة والأمل فلا حياة له ولا أمل بعد موته، فبات لا يأمن الحياة لأنه ما عاد يملك شيئاً يخاف عليه أكثر منه فهو حاضره وماضيه معاً، فإن اللفظة ذات الدلالات العامة تظهر في قولة (أسفي بمن شئت) بمعنى أنه لا يكترث لأي شيء مهما صغرا

---

[1] التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص 490.

أو كبر بعده، فالموت جاء له في هذا النص الحاضر بصورة سلبية لا حياة فيها، بما تحملـه الألفاظ الدالة عليه لتعميق صورة ابنه، وتعميق صورة الموت. فقد مات، وهو ميت وهو بذلك يضمن في نصه الحاضر بعض الصور التي يلتقي فيها مع حسان بن ثابت في رثاء الرسـول الكريم حيث يقول: (1).

كُنتَ السوادَ لنـاظرِيْ   فَبكي عليكَ الناظرُ
مَنْ شاءَ بعدكَ فلْيمتْ   فعليكَ كنتُ أحـاذرُ

نجد التهامي بتناصه مع حسان يؤكد قيمة نصه الشعري الغني بالمرجعيات السابقة، التي أدخلها نصه، ووظفها بشكل جعل منها قطعة فنية دالة على بعد فني ينبـع مـن ثقافـة التهامي الموسوعية، بالتعامل مع الأحداث الجسام، فبنى التهامي نصه في رثـاء ابنـه علـى المضمون نفسه الذي بنى فيه حسان بن ثابت نصه في في رثاء الرسول الكريم، ليتوافق قول التهامي مع التركيب (من شاء بعدك) من قول حسان.

ولم يكن التهامي قادراً على التوقف عن تصوير ألمه وحزنه على ابنه، لأنه لـيس لذلك الصدع العظيم جبر يخفف عنه ما أصابه، فقد استحال أن يعود إلى طبيعته ودنياه، فهـو يعيش في حلم مظلم وحزين، حتى أن اللوعة على ابنه سكنت في نفسه من إفراطه لها، مؤكداً ذلك من خلال قوله: (2).

وقد كُنتُ أشفقُ ممَّـا دهـاهُ   فقدْ سـكنت لوعـةُ المُـشفْق
ولمَّا قَـضَى دون أترابَـهُ   تَيقنـتُ أنَّ الـرَّدى يَنْتقـي

فالتهامي يتصف بروح الإنسان المؤمن من خلال صبره على موت ابنه من ضـيق الحال وصعوبة الموقف، فالمعاني الإسلامية واضحة من خلال الحكمة التي يتـصف

---

(1) الأنصاري، حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، شرح وتحقيق جمانة يحيـى الكعكـي، دار الفكـر العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 83 – 84.

(2) التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص 490.

بها، المتمثلة بالصبر على المكروه والإيمان بالقضاء والقدر، فكان يشفق عليه مما دهاه، وقد سكنت لوعة المشفق، ويظهر التهامي المنطق العام الذي يتصف به من خلال بناء النص الشعري عنده ليتماشى هذا المنطق مع البعد الواقعي الذي يصوره التهامي، واعني فقدان ابنه، وكان التهامي يعمق صورة الموت ووجوده ضمن أساليب وتقنيات متعددة، فجعل سكون لوعته على ابنه ينصب على اختيار الموت له، أي لما قضى أبو الفضل دون رفاقه تيقن أنّ الردى ينتقي من يريد انتقاءً، وهنا يبرز أسلوب التهامي في التعامل مع الموقف، فيلجأ إلى تبرير الموقف في موت ابنه، من خلال رصد الموت له واختياره عن قصد دون غيره، مما جعل التهامي يعمد إلى بناء نصه على هذا التوافق المتمثل مع منطق النص القائم على الموت ودلالاته، وهو بذلك يؤكد تناصه الأسلوبي مع غيره من الشعراء في التعامل مع الموقف نفسه، ولعلها تكون الطريقة المثلى في تصوير حاله ضمن أبعاد نفسية تحمل رؤى وفقاً لمضمون النص، فيتناص التهامي مع شعراء سابقين سبق أن تعاملوا مع مثل هذه المواقف، مثل قول إحدى الأعرابيات في موت ابنها: [1].

مَا زلتُ أصْعِده وأحدرُهُ — مِنْ فترِ موماةٍ إلى قُتْرِ
هرباً بهِ والموتُ يطلبُه — حيثُ انتويتُ بهِ ولا أدريْ

وقد أخذ التهامي صورة أخرى عن الغرض نفسه من شاعر آخر هو ابن الرومي في التعبير عن اختيار الموت للميت، وذلك من خلال قوله: [2].

ألا قاتل اللّهُ المنايا ورميها — من القومِ حَبّات القلوبِ على عَمدِ
توخّى حِمَامُ الموت أوسطَ صبيتي — فلله كيف اختار واسطةَ العقدِ

---

(1) الحصري، أبو اسحاق ابراهيم بن علي الأنصاري: زهرة الأدب، البجاوي علي محمد، مصحح ومحقق، مطبعة الباب الحلبي، القاهرة، ط2، 1969م، ج1، ص 409.

(2) الرومي، ديوان أبن الرومي، ج2، ص 624.

فنجد من قول ابن الرومي صفه (الاختيار) ظاهرة في الشطر الأخير من البيت الأول، وصفه (الاختيار) واضحة في الشطر الثاني من البيت الثاني، وهي صفة يصورها الشعراء. ثم يعمق التهامي نصه ويتناص مع قول أبي ذؤيب الهذلي:[1].

وإذا المنيةُ أنشبت أظفارها   ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ

فقد جعل أبو ذؤيب المنية ذات اظفار، فهي هوجاء لا تفرق بين صغير وكبير. فوجدنا كيف أن التهامي يعمق المعاني ويكثفها من خلال تناصه الواضح مع غيره من الشعراء، إذ تجلى حزن التهامي على ابنه في أقصى درجاته وهو يتحدث عن الموت الذي اختار ابنه، موظفاً في ذلك الاستعارات في تصوير الموت، " لأنها هي التي تلائم ثورة العاطفة وحدّة الوجدان"[2]، وهو بذلك يجعل الموت قوة مجسمة مدمرة قادرة على أخذ ما يحلو لها بدون النظر في مدى حرص الأهل عليها، مما جعل الموت يتعمد اختيار ابنه رغم كل الحذر والاهتمام والرعاية الذي كان يبديها له، فهو يعالج من خلال تقنية التناص تحول الصورة من حال إلى حال، وفقاً لرؤيته الخاصة؛ فهو يحيل المضمون الدال على الموت ومرادفاته إلى مضامين موجهه له، ضمن تتبع صورة الموت بل إنه يكثّف من هذه الصور، فالموت لا يكفي أن يصفه ضمن هيئة، بل ينعته بصورة فيها ملامح الوحشية والقسوة المفرطة التي تجعل من مجابهته أمراً مستحيلاً وهذا ضمن رؤية جديدة ومضمون جديد، ليعيد صياغته وفقاً لواقع فني ومضموني خاص، " فلا شك إذن من وجود لغة شعرية لا تتميز عما سواها بمضمونها وإنما ببنيتها"[3].

(1) أبو ذؤيب الهذلي، خويلد بن خالد بن محرث، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965م ، 1/ 1.

(2) ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، ص 171 .

(3) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الانجلوا المصرية، 1978، ص 272 .

وبهذا التصريح الصادق من التهامي عن رصد الدلالات السلبية للموت ضمن صور دالة علية، أخذ التهامي يتحسر على أشياء وجدها مميزة في ابنه تحمل في داخلها صوراً جميلة عن أوقات قضاها معه، منذ ولادته وفطامه حتى كلامه وإفصاحه، إذ يجمعها ضمن منطق نصه الشعري الذي تكونت فيه، وهذا ضمن معطيات الصورة عن مكان الإقامة والنشأة، إذ تمتد صورة المكان والشخص (ابنه) على رقعة الصورة العامة في النص الشعري، وهذا من خلال قوله: [1]

مضَىْ حينَ ودّعَ درَّ الرِّضا ع لدرّ التّفصح في المنطق

وهنا نجد حسرة التهامي الممزوجة بالألم والحزن واضحة في نصه، مؤكدة أن ابنه مضى حين ودعَ الرضاعة، وأصبح يمتلك القدرة على الكلام والإفصاح، وهو بذلك يجعل الحسرة عليه أشد، حاملة معها الذكرى الحزينة، فهو يعاني من الألم والفراق تحت وطأة الموت رمز الغدر المتمثل بالبعد، بمعنى أن هناك انتقالاً من حال إلى أخرى ضمن زمن معلوم، لكنه يحمل إشارات سلبية في محصلته النهائية المتمثلة بالزوال والموت، وقد رصده التهامي من خلاله دلالات فنية تومئ إلى سلبياته، وتصوره بدلالات الزوال والفناء، فهو يميل في نصه إلى ما جاء به بشار بن برد في قوله: [2]

عَجِبْتُ لإسْرَاعِ الْمَنِيَّةِ نَحْوَهُ ومَا كَانَ لَوْ مُلِّيتُهُ بِعَجِيبِ
رزئتُ بنيَّ حين أورق عودهُ وألْقَى عَلَيّ الْهَمَّ كلُّ قَرِيبِ

فالتهامي يعمد إلى ما عمد إليه الشعراء في تصوير مثل هذه الحال، كما هي الحال عند بشار فإن بشارا رثى ابنه بأرق شعر الرثاء عاطفة وصدقاً؛ لأنه فقد قطعة من نفسه، وفلذة من كبده، فالتهامي بتناصه مع غيره يحور في نصه البيئة العامة لبينيها وفقاً لمنطق

---

(1) التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص 490.

(2) ابن برد، بشار، ديوان بشار بن برد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط2، القاهرة، 1967م، ج1، ص 279.

نصه وحاله النفسية، لأن خير الأدب " ما أنبعث عن عاطفة صحيحة"[1]. فهو لم يكتف بتصوير الموت لابنه، بل يحيل المشهد إلى دلالات موت لا نجاه منه.

ثم انتقل التهامي في موطن شعري آخر للحديث عن بعض أدوات الكتابة، جاعلاً من القلم وسيلة لتأكيد مستوى التعلم عند ابنه، فقد دل باستخدام القلم في نصه على أن ابنه أصبح ناضجاً بعض الشئ في مرحلة مبكرة من عمره، عن طريق شهادة البعض بأنه أصبح قادراً على الكتابة وتعلمها، إذ بدا ذلك واضحاً من خلال قوله: [2].

وهزَّ اليراع أنابيبه   وهُنئ بالكاتبِ المفلق

إن نص التهامي يرصد الحال التي كان عليها ابنه في مرحلة مبكرة من حياته، من خلال تصويره بأسلوب جديد، ذلك الأسلوب الذي جعل من الحسرة والألم على ابنه، يعود على التهامي بالتأمل للأيام الماضية التي كان عليها ابنه، وأصبح قادراً على حمل القلم والكتابة به، فقد هزَّ القلم انابيبه وصار يتلقى التهنئة بالكاتب المفلق وهو أبو الفضل الراحل، فهنا تبدو صورة الانكسار مسيطرة على التهامي من خلال تلك الصورة الجزئية الدالة على الموت، ومن ذلك صورة ابنه الذي كبر ونضج وأصبح قادراً على الكتابة والتعلم، فالقلم ونضج ابنه يؤكدان معنى الموت، مما جعل التهامي يزيد في الوصف الشعري لتعظيم الموقف بصورة دالة على مضمون الموت. وهو أسلوب وجد في شعر شعراء سابقين، مثّل شعرهم حساً عميقاً في المصيبة، ما جعل التهامي يتناص مع ما جاء عند بعضهم، من مثل قول أبي محمد بن القاسم بن يوسف في رثاء ابنه: [3].

وفَتىً يزينُ لبهُ   أدبٌ ورأيٌ محصدُ

---

(1) الجنيدي، أنغام، دراسات في الأدب العربي ، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص 78.

(2) التهامي، الديوان، ص 490.

(3) الصولي، أخبار الشعراء، ص 205.

وعفافـــةٌ وســـماحةٌ   وطلاقـــــةٌ وتـــــوددُ

وهو بهذا يعمق دلالة الموت، من خلال ربط الألفاظ الدالة على الموت، في صورها مع غيره من الشعراء، لتؤكد معنى واحداً، وهو الفهم والإدراك، إذ يتجلى الموت فـي ذلـك وكأنه العدو الأبدي الذي لا يفارق أهل العلم والأدب، ليأخذ ابنه من بين هؤلاء المتعلمين، مما جعل التهامي يتناص مع غيره من الشعراء، في تصوير الموقف، فهو يعبر عن هذا المضمون بصورة يحملها على نص غائب يضي مضمونها من خلال إعادة تشكيلها في نصه الحاضر، ما يجعل المتلقي يحاور نصه، ويقدم من خلال إحساسه بالشعور بالمعنى أو المضمون الـذي يحمله النص.

فالتهامي يركز يقوم على ألفاظ لها علائق لفظية وصورية في النص نفسه؛ لأنه وقع في المصيبة التي حلت به، ليعبر عن مضامينه الرثائية، إذ جعل لابنه صورة غيبية منقولـة عن مستوى نضجه ومعرفته العلم، من خلال الأقوال عن ابنه بأنه سيبلغ مستوى عاليـاً مـن العلم والمعرفة، إلا أن الموت أراد له أن يبلى ويفنى، وهذا من خلال قوله: [1].

وقيلَ: سيشرفُ هذا الغلامُ   وقالـت مخايلُـه أخلـق

فالتهامي بين طريقين نقيضين، أحدهما: يؤكد أنه سيبلغ مستوى عالياً مـن العلـم والمعرفة، والآخر: يؤكد أنه سيبلى ولا يدوم ويفنى، وبذلك فإن دلالات الحياة عنـد التهـامي تتحول إلى الضد ليصبح الموت مسيطراً على الموقف، ويعبر عنه بالفناء والزوال الذي قـد شكل الموت منها مادة ظاهرة في الوجود، فهذا النمط من التناقض يعد أسلوباً فنياً مهماً فـي

---

[1] التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص 490.

تداخل الصور الدالة على الحياة والموت، من حيث دلالتها على المضمون والإشارة إليه، مـــا جعل التهامي ينظر إلى ما جاءت به أم قيس الضبية في رثاء ابنها: (1).

ومشهدٌ قد كفيَت الغائبين بهِ في مجمعٍ من نواحي الناسِ مشهودِ

وكأن التهامي يحور في توظيفه الصور الدالة على التميز والإبداع من خلال تناصه مع غيره من الشعراء بالإشارات الدالة على معاني النص ضمن المحور الفني القـــائم علـــى وجود ظلال النص الغائب، ويحمل مضمون النص الشعري عنده ليبقى محور الموت قائمـــاً، ذلك المضمون الدال على الصور الجزئية في النص، وتقوم كل المضامين في النص على هذا المحور، ما جعل التهامي يقدمها في لوحات تتكئ في الكثير منها على نصوص غائبة لينقـــل واقعاً نفسياً يعانيه التهامي، فجاءت تقنية ابنه لتواكب هذا الواقع وهذا الحس.

ويتابع التهامي تصوير حاله المتمثلة بالأسى والحرمان والسهاد، ضمن إطار خاص مؤطر بالفجيعة، المتمثلة بموت ابنه، فالتهامي حرم النوم بعد موته، وعبر عن ذلك بأن جفني عينيه لا تلتقي معاً، لشدة سهاده إذ يكثف هذه الرؤية، ليحول ملامح النص إلى حـــال " دالـــةٍ" على عظم الأمر، فهو يجعل الصور الجزئية الدالة على المضمون تتعمق لدى المتلقي، إذ يلقي بظلال لفظية عميقة على رقعة نصه، وفقاً لتلك الملامح التي تعتمد على الاحتمالات في تكوين اللغة الشعرية، مما يجعل ثمة تفاعل حيوي بين العينين وطبيعة المـــصيبة، وكـــان العينـــين مرتبطتان بدورة الوجود (الحياة والموت)، وهذا بارز من خلال قوله(2).

وما النومُ إلاَّ التقاءُ الجفونِ   فكيفَ أنامُ وماْ تَلتقِيْ

---

(1) أحمد، أبو الفضل، بلاغات النساء، صحيحة أحمد الالفي، القاهرة، مطبعة والـــدة عبـــاس الأول 1908، ص77.

(2) التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص 491.

نجد من خلال قوله أن العيون تدل بشكل واضح على التقلب من حال إلى حال، وأن عينيه مفتوحتان لا تقويان على الإغلاق، إذ أن النوم التقاء الجفون، فكيف له بالنوم وهما مفتوحتان، فالصورة الكلية في النص الشعري تقوم على تبدل الأحوال من الإيجابية إلى السلبية، بوجود رابط بين العيون والحياة والموت، وهذا من خلال تناغم دال على مضامين الحياة، وكان التقاء الجفون دال على الحياة، وعدم الالتقاء دال على الموت، إذ يشكل بالعيون رمزاً دالاً على ضدين، يختصر صورة الحياة وصورة الموت من خلالهما، " وقد أكثر الشعراء من هذا المعنى للتدليل على أرقهم وقلقهم، مستخدمين ألفاظاً، متشابه أو متقاربة"[1].

والتهامي يحذو حذوهم وذلك من خلال قول الشاعر أحيحة بن الجلاح[2].

يا ذا المعاهد ما تــزالُ تــرودُ رمدٌ بعينكَ عادها أم عودُ

منعَ الرقادُ فما أغمضَ ساعةً نبطُ بيثربَ آمسونَ قعــودُ

إن التهامي يبوح بتناصه مع غيره من خلال نصه الحاضر، بما يتوافق مع مضمون نصه مع شعراء آخرين، إذ نجد أن بنية النص عند التهامي تشكلت من خلال المعاني القائمة في نصه الحاضر مع تلك المعاني الموجودة في نص أحيحة الغائب، موظفاً تقنية (التقاء الجفون) مع تقنية (الرمد) غير أن اللغة بين النصَّين تظهر جانب التناص من خلال توظيف الأسلوب الفني في انتقاء المناسب للتعبير عن عدم النوم، فهو يعمق صورة التقاء الجفون وفق معطياته الأولية عن المضمون للنص، فالتهامي يشعر بالألم والحزن، وهذا مؤشر إلى عدم النوم، فإن الميت أقرب الناس إلى قلب التهامي، وأعزهم عليه، " وكلما كانت الفجيعة ذاتية،

---

(1) صالح، مخيمر: رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، 1981، ط1، ص 29.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج: الزهرة، لويس نيكل، بيروت، مطبعة الآباء اليوسوعية، ج15، 5316.

رأيت تمزق القلوب ظاهراً" [1]. ولعل الذي يصرح به التهامي من عدم النوم، هو الذي يحمل عنصر التمزق داخل نفس الشاعر، وتصبح الصورة العامة وفقاً لفاعلية الموت وأثره في الأحياء.

وتجدر الإشارة إلى أن التهامي، ورغم ما يعانيه من ألم فقدان ابنه، إلا أنه لم يسلم أيضاً من كلام الحساد عن صبره وتجلده أمامهم، فإن حسادة يتمنون أن يفقد صبره على ابنه بما يرافق عدم الصبر من مرادفات، لأن موت الابن في نظرهم لا يقوى على تحمل ألمه أحد، في حين وجدوا أن التهامي قادر على تحمل المصيبة العظيمة، والوقوف على رجليه من جديد دون يأس واستسلام، إذ بدا ذلك واضحاً من خلال قوله: [2]

يعزُّ على حاسدي أنَني إذا طَرقَ الخطبُ لم أطرق
وإني طود إذا صادفتهُ رياحُ الحوادثِ لمْ يقلق

فالتهامي يؤكد صبره على المصيبة وعدم بوحه باليأس والاستسلام، وذلك من خلال أسلوبه التقني الشعري، إذ يصور من خلاله أنه لم يدع للأعداء (الحاسدين) فرصة كي ينعموا بها بالتشمت به، وذلك بأن يعز على حاسده أنه لم يضعف أمام الخطب ولم يطرق، بل إنه كالطود العظيم الذي مهما حاولت الرياح والحوادث أن تهزه لا يهتز، فإن الموت أعظم المصائب وأشدها على المخلوقات، لذلك كان من أمنيات الحساد أن يهدم الموت كيان التهامي، فهذا النص يقوم على زمنين: الأول: الماضي الذي كان فيه ابن التهامي حياً ينعم بالحياة، والثاني: الحاضر الذي مات فيه ابنه، ولم يبق منه سوى الذكرى والأسى عليه، فإن الزمن الأول هو زمن مريح وسعيد بوجود أبي الفضل، بما في ذلك من الأحلام والآمال المستقبلية المرجوة منها، والزمن الحاضر الثاني زمن التحول والهدم، وهو زمن مريع وحزين يسيطر

---

(1) الهابري، محمد: الطبع والصنعة في الشعر، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1958م، ص 19.

(2) التهامي، ديوان أبي حسن التهامي، ص 491.

الموت على ساحته، ليرصد الشاعر استعمال الفعل المضارع (يعز) في تفعيل صورة الحياة والموت ومعانيها، إذ يعبر بصورة متناغمة فيها ألفاظ تدل على الحاضر والماضي، فهو حريص على انتقاء ألفاظه التي يريد أن يبوح بها، وأدرك أهمية توظيفها في نصه الشعري، فهو بذلك يستبدل صورة الماضي وصورة الحاضر صورة ضديه داله على الحياة والموت، ليبدا بمقارنته بالزمن الحاضر، وهو زمن شماتة الأعداء، وزمن قلقه من غيره، إذ يحور ما أمكن من ألفاظه ليواكب حاله النفسية والجسدية، إذ عمد التهامي إلى التناص مع غيره في التعبير عن مثل هذا الموقف من خلال قول أبي ذؤيب الهذلي: [1].

وتَجلُّدي للشَّامتينَ أُريهِمُ   إنِّي لريبِ الدَّهرِ لا أَتَضَعْضَعُ

نجد أن الشاعر أبا ذؤيب أبدى صبره وتجلده على المصيبة، وذلك بأقصى درجات التجلد والصبر، كي يحرم الشامتين مناهم، والتهامي بذلك يتناص مع قول أبي ذؤيب الهذلي في نصه، بما حمله هذا النص من معاني مفعمة بالصبر والتجلد على الأسى ومرارة العيش من بعده.

وعلى هذا فإن شعر التهامي يعد نموذجاً مثيراً وبنية غنية لدراسة التناص وتطبيقاته، ولعل هذا هو المحور المضموني الأساسي الذي يسعى لمعالجة في نصه الشعري، مما يجعل بينه وبين المتلقي رابطاً قوياً يقوم على أساس التدليل على الغرض، وفقاً لرؤى النص الشعري، فهو يرصدها من خلال الصور الدالة عليه، بوجود فاعليه بينهما تقوم على أساس التفاعل مع النص الشعري الذي جعل من التناص رافداً يقوي العمل الأدبي عنده.

---

[1] السكري، شرح أشعار الهذلين، ج1، ص 10.

ب- الزهد عند أبي الحسن التهامي: السفر البعيد

كان للزهد في أدب العرب شأن كبير، وذلك "أنّ الزهد نفسه ظاهرة اجتماعية بالغة العمق، ولها عمل في المكان ذاته وعمل في المجتمع ذاته [1]" فينشأ الزهد في بيئة دينية عميقة التفكير بالدنيا ومرادفاتها، متمثلاً بمحبة الله تعالى والانصياع إلى أوامره واجتناب نواهيه، لخلق جو يسوده التفكر والتعبد والاتعاظ بالموت، وتذكر البعث، والتخويف بيوم الحساب، وتحطيم القيود المادية الدنيوية، وكسر أغلال الطمع التي جاءت نتيجة أطماع الإنسان وأنانيته.

وهذه الصفات وجدت في شخصية التهامي وأضفت عليها بالنبل والسمو، فعرف بخضوعه لله وحده والاستسلام له، حيث أشعره ذلك بالتحرر من سيادة أحد عليه، سواء في سيادة الناس أو سيادة قوى الطبيعة، وهذا ليس خمولاً وانهزاماً وفتوراً وضعفاً ولا تواكلاً وهوانا عند التهامي، بل هو قوة ونضال ومعرفة وإيمان، وقوة روحية تكمن وراء كل حركة وخاطرة، متيقناً أنّ الله وحده هو القوي وهو العزيز،وليس الناس كلهم إلاّ خلقه، متساوين في الخشوع لقوته والانقياد لإرادته، هو وحده المعبود وهو وحده المستعان.

وتبعاً لذلك فإن شعر التهامي في الزهد قد مال إلى التدين، وذلك بتطور الحياة الروحية عنده، ولم تلبث معالم الزهد عنده أن أخذت تظهر في شعره، الذي عبّرَ من خلاله عن ترك الدنيا، وذم الإقبال عليها، والاكتفاء منها بما يسد الرمق، والانقطاع إلى الله تعالى، والتوكل عليه، والثقة بما عنده، والصبر والتقوى، والمجاهدة في سبيل مرضاته. " وليس الله

---

[1] متولي، عبد الستار: أدب الزهد في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص6.

حالاً في العالم وإنما هو خالقه ومدبره، والله بيده الخير والشر يثيب الناس ويعاقبهم جزاء لما كانوا يعملون. [1]

لذلك فقد ظهر الزهد جلياً في أغراض التهامي الشعرية، طبقه لنفسه ونقله إلى غيره، وإنه قد مال إلى ذلك نتيجة نشوة اليقين التام بأنه زائل ومفارق الدنيا وما فيها من مغريات، وسعادة وشقاء، وقد عبَّر عن ذلك في قوله من قصيدة: [2]

شقيتُ بما جمعتُ فليتَ شعري	ورائي من يكونَ به سعيدا
أعاينُ حسرةَ أهلي ومالي	إذا ما النفسَ جاوزتِ الوريدا
أعدُّ الزادَ من تقوى فإنني	رأيتُ منيتي السفَرِ البعيدا
تبدل صاحبي في اللَّحد مني	وهالَ على منَاكبي الصَّعيدا
وودعني وعزّ عليه أني	أودّعه وداعاً لنْ أعودا
فلو أبصرتني من بعدِ عشرٍ	رأيتَ محاسني قد صرن دودا
وحيداً مفرداً يا ربِّ عفواً	بعبدكَ حينَ تتركه وحيدا

فهنا تتداعى القيم الإسلامية وتتشكل من خلال دلالات متعددة، لتشكل نشوة الإيمان المرتبطة بحقائق الزهد، فالموت يخبئ الحياة، وثمة دلالات واضحة عند التهامي في زهده جاءت لتعميق صور الموت غير أن الموت وفكرته مسيطرة على التهامي فهو مستسلم لحكم الله تعالى، مؤكد شقاءه في الحياة الدنيا في جمع المال، فهو يريد أن يكشف من صور المعاناة لديه، ويرجع ذلك إلى ما يعانيه من قلق الموت وما بعد الموت، وذلك من خلال قوله: [3]

---

[1] أمين، أحمد: ظهر الإسلام، ج3، مكتبة النهضة المصرية، 1964م، القاهرة، ص162-163.

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص439-440.

[3] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص439.

شقيتُ بما جمعتُ فليتَ شعريَ وورائي مَنْ يكونُ به سعيدا

فهنا تصريح واضح من التهامي عن مدى الشقاء الذي عاناه في حياته في سبيل الوصول إلى المال وجمعه، فقد شقي بما جمع، وهو لا يدري من سيسعد بعده بما جمع.

والملحوظ أن تشكل الصورة عند التهامي يشكل انهدام الأمل في نفسه، فهو يرى نفسه هالكاً لا محالة، بل إنه يصرح بزواله وزوال مجده معه وماله، إذ تبدو صورة الانهزام واضحة في نفسه من خلال قوله" شقيت" فهذا اللفظ يحمل معنى التحول عن الزمن الأول، وما توحيه من خلال لفظة واحدة، فإن هناك اتفاقاً واضحاً مع قول الحطيئة[1]

ولستُ أرى السعادةَ جمعَ مالٍ ولكن التقيَّ هو السعيدُ

فإن الحطيئة يرى أن السعادة لا تكمن بالمال وحده، بل بالتقوى والصلاح، حتى أن اللفظة الواحدة تمثل صورة تمتد إلى آفاق نصوص تغني النص الشعري عنده، وتجعل من لغته الشعرية إيحائية واضحة، ولعل هذا البعد من التناص يشكل عمقاً فنياً عمد إليه التهامي كي يكسب نصه ديمومةً أكثر من الذكر المباشر للمادة المتناصة بالنص الغائب عند الحطيئة.

"فإن العاقل من يترك عاجل اللذات طلباً لآجالها، ويحتمل قريب الأذى توخياً لبعيده" [2]، وبذلك تتجلى صور الموت في كل سؤال، فتناص التهامي مع الحطيئة يقيم حواراً في سؤاله؛ لأن الإجابة على السؤال بديهية تتجلى في الموت، ومرادفاته. مما جعل النص الشعري عنده يقوم على صور الموت وعكس دلالات الحياة في معاينة حسرة الأهل والمال، وقرب الموت منه، وذلك من خلال قوله: [3]

---

[1] الحطيئة، جرول بن أوس بن مالك، بن جؤبه بن مخزوم بن مالك، ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت، قدم له الدكتور حنا نصر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995، ص 273.

[2] ابن المقفع، عبد الله، الأدب الصغير، مكتبة ومطبعة على صبحي، 1960م، القاهرة، ص320-321.

[3] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص439.

أعـــاينُ حـــسرةَ أهلـــيَ ومـــاليَ   إذا مـــا الـــنفسُ جـــاوزتِ الوريـــدا

فإن التهامي يعاين بحسرة وألم أهله وماله، إذا ما جاوزت نفسه الوريد، وكأن التهامي لم يكتف برصد أحوال الحياة فحسب، بل راح يجلي صور الموت وحسرة الأهل والمال، لأن هذا البعد له دلاله سلبية على نفس التهامي متمثلة بالفناء والزوال، مما يبيح للتهامي الولـــوج إلى عالم الخيال والتفكر بالموت، بواسطة استدعاء لفظة" النفس" وقربها من الوريد، فهي تسير إلى نهاية حتمية لا رجعة فيها، وهو ينظر إلى قوله تعالى: [1]﴿وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ﴾ .

فالآية الكريمة تحمل معنى الموت، وخروج الروح من الجـسد، فتوظيـف التهـامي المعنى المنشود من النص القرآني، يشكل المادة الأولية في تكوين نصه الشعري، وهو الدلالة على الموت، إذ لا بد له أن يحرص على انتقاء المناسب من الألفاظ ذات الدلالات الواضـحة كي يجعل من الاتكاء على النص القرآني ركيزة هامة في إيضاح المضمون، وهو بذلك يشكل بعداً إبداعياً متشكلاً من التناص القرآني، مما يحقق للنص عند التهامي فنية عالية تجعله أكثر انفتاحاً،" مما يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية، والفن والدين توأم في أعماق النفس وقرارة الحس". [2]

وذهب التهامي ليأتي بصورة جديدة عن حاله بعد الموت متوسلاً بحديثة عن التقـوى وحاجته بوصفه يتزود به بعد موته، فالتقوى فيها دلالة على الإيمان والعمل الـصالح، وهـو يشير إلى ذلك بقوله: [3]

أعـــدُّ الـــزادَ مـــن تقـــوى فـــإنني   رأيـــتُ منيتـــي الـــسَّفرَ البعيـــدا

---

[1] سورة ق، الآية16.

[2] قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن الكريم، ط4، دار الشروق، 1978، ص117-118.

[3]التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص439.

فالتهامي في هذا البيت يدرك أنَّ سفره إلى اليوم الآخر سيكون بعيداً، ولهذا يحـرص على أن يكون الزاد الكثير من التقوى، فإنّ التهامي قد أشار إلى التقوى وضرورة الأخذ بـه زاداً لسفره البعيد، لأنه أدرك أخيراً أنه راحل عن هذه الدنيا، مما جعله يبوح بإشارات دينيـة تؤكد صدق قوله في التعامل مع مثل هذا الموقف تعاملاً يكون السياق به أساساً فـي إظهـار المضمون الشعري وفنيات العمل عنده، إذ يوظف النص القرآني في نصه من خلال التنـاص معه، وذلك من قوله تعالى: [1] ﴿ وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى وَاتَّقُونِ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ ﴾.

فالمعنى العام الذي تحمله الآية الكريمة يصب بشكل أساس في المعنى الذي جاء بـه التهامي في نصه الشعري، بضرورة التزود بالخير والعمل الصالح، باعتبار أن الزاد المتمثل بالتقوى هو خير الزاد، فالتهامي يدعم نصه من المستويات الدلالية التي حملها النص القرآني، بل إن تشرب التهامي لهذا النص القرآني ويكون هذا التناص أداةً لدمج المضمون ضمن إطار مشترك دال على نفس التهامي الحزينة جراء ما يعانيه من حسرة الفراق، فـالنص " سـلس واضح، وأن غمض أحيانا، ومعانيه في غاية السمو".[2]، وهو رمز للإيمان الصادق والعمـل الظاهر والباطن عند التهامي، كي يتمكن القارئ من النظر إلى الآخرة، والتفاعل معها بأسلوب جديد، يحمل على عاتقه إنتاج المعنى أو الدلالة للاستشهاد بها، كما هي الحال عند التهامي.

ثم يأتي التهامي على ذكر المكان الذي سينتقل إليه بعد موته وهو القبر، وما يرافـق هذا الانتقال من تخلي الأهل وانقطاعهم عنه، "ولحظة توقف وانقطاع عنهم فـي صـيرورة

---

[1] سورة البقرة :آية 197 .

[2] أمين ، أحمد: ظهر الإسلام، ج4، ص173.

نعرف ماضيها، ونرهص بحاضرها، ونستنشق مستقبلها". [1]، وذلك من خلال قول التهامي:[2]

تبدل صاحبي في اللّحد مني   وهال على مناكبي الصَّعيدا

التهامي في هذا النص يصور حاله عند الموت، إذ تتبدل القلوب عما كانت عليه في حياته، لتجد نفسها قوية على ترك التهامي وحده في القبر، وأن ينهال التراب عليه، حتى أنه لا يجد أحداً من الأهل والأصحاب إلى جانبه بعد دفنه في القبر، إذ أنّ المقارنة في حال وجوده مع أهله، وحاله بعد رحيله، تبدو واضحة وتبدل الأحوال، ويظهر هذا من خلال نصه الشعري الذي يجلي فيه معالم المقارنة، ووجهة نظره في المقارنة بين الحالين، مما جعله يجسد دورة الحياة وفصولها، وهو على يقين تام أنّ الإنسان عندما يموت ينقطع عمله ويترك أهله وماله، مهما وصل إلى الدرجات العليا من الدنيا ومناصبها، وهو بذلك يوافق أبا العتاهية بقوله: [3]

وكم عاينتُ من ملك عزيز   تخلى الأهلُ عنه وهمْ حضورُ

فهنا إشارة واضحة من أبي العتاهية أنّ الدنيا تغر صاحبها، وتمهد له الطريق نحو حبها وتعلقه بها، حتى يأتي الموت فيكون سبباً كافياً في تخلي الأهل عنه وهم موجودون قربه، فتناص التهامي مع هذا النص الشعري، يمثل مشهداً حاضراً دالاً على معاني الانقطاع ومغادرة الدنيا وما فيها من مستحبات، فمعاناة التهامي تتأتى من هذا المشهد الذي يفارق فيه من أحب، وكيف هالوا عليه التراب، وهو بذلك يعمق رؤيته للموضوع، ويبوح عن مدى تأثره بالموقف المتمثل بالبعد والفراق، وهذا مؤشر واضح على رؤاه وتفهمه الموضوع الذي تتبع

---

[1] حافظ، صبري، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1996، ص49.

[2] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص439.

[3] أبو العتاهية، ديوان أبي العتاهية، 107.

منه معاني الأسى والألم على حاله اليائسة، "مما يجعل اللغة سهلة وتحمل احتمالات الدلالة من خلال توظيف النص الغائب، وفق مغزى منسجم مع السياق، وذات دلالة عميقة لبلورة الفكرة المطروحة". [1]، وذلك لإظهار الأبعاد المتداخلة في اللغة الشعرية ودلالتها لقراءة النص الشعري قراءة جميلة من خلال جهده الشعري القائم على إظهار التناص والاستفادة منه، بل راح يصف المشهد المتمثل بالوداع، ومدى تعلق الأهل والأصحاب به، لأنه يودعهم وداعاً لا رجعة فيه، يقول التهامي: [2]

وودعني وعزّ عليه أنيّ أودّعه وداعاً لن أعودا

يبوح التهامي في هذا النص بمدى تعلق الأهل والأصحاب وحب له، بأن أحباء التهامي قد ودعوه وداعاً حزيناً؛ لأنه أدرك أنّ ذلك الوداع سيكون الأخير، وهذا إشارات واضحة في نصه الشعري، من حيث فنية تلك الإشارات، وذلك لبناء النص الواحد عنده، فهذه الصورة تمثل جزءاً مهماً من معاناة التهامي، وجزءاً من الدلالات السلبية على نفسه الحزينة، وما يصاحب ذلك من فقدان الأحبة والأهل والأمل والحياة؛ لأن الوداع هنا مفارقة الدنيا وما فيها بدون رجعة، مما جعل هذه اللوحة تشير في مضمونها إلى الموت والانكسار.

وهذا جعل التهامي يقترب في قوله من قول ابن زريق البغدادي، الذي عبر عن فقده بصورةٍ حزينة دالة على المفارقة والبعد وذلك من خلال[3].

ودعته وبودي لو يودعني صفو والحياةِ وأنّي لا أودعه

إنّ ابن زريق استطاع أن يصرح بمدى الألم والأسى على نفسه الحزينة، جراء بعده عن زوجته، فهو يمزج بين وداعه لمن أحب من أهله، وعدم مقدرته على الوداع، مما أعطى

---

(1) الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، ص13-14.

(2) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص440.

(3) البغدادي، ابن زريق: ديوان ابن زريق البغدادي، ص 55.

التهامي فرصة كافية للبوح عما يختلج في نفسه الضعيفة، فالتهامي ينقل صورة حقيقية عن تجربة واقعية عاشها، إذ يحمل في ثناياها معرفته لنفسه ومن حوله من الناس، وهو المعبِّر عن حاله وهمِّه وتناقض الحياة أمامه، وذلك من خلال المضمون الذي يحمله في التعبير عن فلسفته في الحياة وما يرافق الوداع من بعد طويل، فهو الموضوع الذي يشغله وينطق به وجدانه، حتى أتقن في ذلك تقديم الصورة الجميلة التي وظف فيها ألفاظاً ومعاني دالة بشكل واضح على صلة الحاضر الذي يمثل مفارقه الأهل والأصحاب، وصلة الماضي السعيد الذي كانٍ فيه سعيداً مع أهله وأصحابه، كي يقدم مواءمة دقيقة بين السياق الشعري عنده، والنص الشعري الغائب، مع وجود علاقة قوية بينهما من ناحية الشكل والمضمون.

فالتهامي ربط مباشرة بين وداع الأحبة له وبين حاله في القبر، وتحول ملامحه ومحاسنه التي كانت تزينه في الدنيا. ولعل التهامي وضع هذه الصورة للقبر لما لها من دلالات سلبية على نفسه، فالقبر هو بيته الجديد، وما فيه من ظلمة ووحشة ودود، وهذا من خلال قوله: [1]

فلو أبصرتني من بعدِ عشرٍ رأيتَ محاسني قد صرنَ دودا

فالتهامي يضعنا بين مفارقة صريحة بين حالين، الأول قوامه الحسن والجمال في الدنيا، والثاني قوامه الهلاك والفناء وزوال المحاسن والجمال، وحلول التلاشي والدود الذي يطمس ويمحو كل معالم الحسن والجمال، إذ التهامي أحس بمدى الانهدام والانهزام أمام الموت، من خلال الألفاظ والمعاني التي عمد إلى استخدامها، وما تحمله من دلالات سلبية لمستقبل يفضي إلى حياة جديدة تحمل الإحساس بالمعاناة والبعد، إذ يصور مثل هذه الصور كي يجعل من التشبيه دخيلاً على نصه الشعري، وفق المخطط الذي أعده في نفسه عن اندثار

---

(1) التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص440.

الآمال وتلاشي المحاسن والصور، وفق صور استخدمها في الإشادة ببنائه الخاص، قد يميل إلى ما جاء به مالك بن دينار في شعره المتمثل بالزهد، يقول مالك بن دينار: [1]

تروحُ وتغدو بناتُ الثرى وتُمحى محاسنُ تلكَ الصورِ

وهنا إشارة واضحة من مالك بن دينار إلى الانتقال من حالٍ إلى حال، وقد تنصرف إلى بيان مدى التناص،" ذلك أنّ النص لم يعد عالماً مغلقاً على ذاته، إنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية أم ثقافية".[2]، فالموت لا يفرق بين ملك وعبد، وغني وفقير، وهذه أنماط من التناص يودعها التهامي في نصه لتأكيد مكانته التي كان عليها في الدنيا، وكيف أن حاله بعد موته تغيرت، إلا أن التهامي قد أحس بالحال التي يعانيها من ألم الفراق ووحشة القبر وطول السفر، مما جعله يكثف من صور الموت في نصه الحاضر، من خلال حشد كثير من المشاهد ضمن رؤى غائبة عنه، يحسها ليبوح بها للمتلقي، تتفق مع منطق فكره وهمه الشاغل، وهو واقع الوحدة التي سيعيشها وحده، في قبر فيه كل أشكال المعاناة والهم والألم، وذلك من خلال قوله: [3]

وحيداً مفرداً يا ربِّ عفواً بعبدكَ حينَ تتركه وحيدا

التهامي يستغيث بالله تعالى أن يعفو عنه، وأن لا يتركه وحيداً في وحشته وهو بذلك يعبر عن الخضوع والانهزام التام للموت، والتهامي يصرح بكل وضوح أن محور اللوحة هي نفسه الضعيفة المهزومة أمام الموت، والمكان المترتب بعد الموت وهو القبر، ليصبح هذا المكان مثقلاً بالدلالات السلبية المتمثلة بالوحدة والوحشة، وهو مضمون مرتبط بدلالة " (وحيداً

---

[1] الدينوري، ابن قتيبة، عيون الأخبار، كتاب الزهد، ص370.

[2] فوغالي، جمال، شعرية التناص في رواية (رمل الماية) لواسيني الاعرج، المدى، ع14، 1999، ص47.

[3] التهامي، ديوان أبي الحسن التهامي، ص440.

مفرداً) فإن الثبات على المضمون يواكبه ثبات في البنية الفنية للنص عنده، وهي لازمة تتجلى وتتجدد مع كل صورة، وكل دفقة شعرية جديدة، وكل معنى من المعاني التي يـشير إليهـا، ونجده بذلك يجسد بالتناص مع المعري صورة الإفراد والوحدة في القبر، يقول المعري:[1]

أمــــوتُ بــــه واحـــداً مفــــرداً وأدفــــنُ فــــي الأرضِ لــــمْ تظلــــمِ

وهنا نجد أن المعري يصف حاله عندما ينعزل عن الناس لوحـده فـي قبـرٍ مظلـم موحش، بأن دفنه في مكان بعيد وأرضٍ مظلمة، مما منح التهامي نقطة انطلاق في التعبير عن ما يشغل فكره في الحديث عن الوحدة، لما لهذا الموقف من أثر بالغ في نفسه، فتناص التهامي مع المعري يفرض فنيات خاصة عمد إليها التهامي ليظهر براعته في استحضار النـصوص السابقة، وفهم دقيق لأساس التناص المباشر، وذلك بناءً على تثوير جذري للنص يجعله مجالاً للممارسة المتجددة التي يتفجر من خلالها التناص".[2]

هذا ما كان من أمر الزهد عند التهامي، فقد بدأ في بعضه متأثراً بالإسلام، كما رأينـا في المقطوعة الوحيدة التي وردت على لسانه في الزهد، إذ شاعت فيها أفكار إسلامية، مثل: البعث، والحساب، وطلب المغفرة، والموت نهاية كلّ حيٍّ، ومتأثراً كذلك ببعض معاني الزهد، والفلسفة حول الموت والحياة، التي ظهرت في نصوص من سبقه من الشعراء العرب.

---

[1] اللزوميات، ج2، ص330.

[2] رماني، إبراهيم: النص الغائب في الشعر العربي الحديث، ص53.

الخاتمة

لقد حاولت في هذه الدراسة إظهار التناص في شعر أبي الحسن التهامي، وجاءت المحاولة ضمن منهج يتتبع التناص في مهاده النظري عند أصحاب المصطلح من غير العرب، والعرب، وعند رواده، متتبعاً تطور المفهوم واتساعه عند غير ناقد غربي وعربي، فوجدت مفهوم التناص متقارباً لديهم ينهل من معين واحد بشكله العام، وهو وجود نص في نص آخر. ولا اختلاف بين النقاد إلا في تفاصيل بحثهم في التناص، وتطور التنظير حوله من واحد إلى آخر.

وكان الجانب التطبيقي الذي خصصته للحديث عن التناص الأدبي في شعر التهامي، ويشمل الشعر والمثل، وتطبيقاً على تناص التهامي مع شعر شعراء عصور مختلفة من العصر الجاهلي، فالعصر الإسلامي، فالأموي، إلى العصر العباسي، وذلك من حيث فنيات توظيف التناص لدى شعراء هذه العصور، تبين أن لا فروق على مستوى الخطوط العامة للشعراء في هذه العصور، إلا أنني وجدت أن ثمة فوارق بين شاعر وآخر من حيث إفادة التهامي منه، وتناصه معه، في تعبيره عن مختلف المعاني التي طرقها في شعره والأمر ذاته فعله في تناصه مه بعض الأمثال العربية.

فقد توصل البحث إلى النتائج الآتية:

1- حظي تناص أبي الحسن التهامي مع أشعار السابقين من الشعراء بقيمة فنية عالية في إثراء نصوصه الأدبية، ومنحها كماً من الألفاظ المميزة، والصور التعبيرية، اتسمت بالحسن والجمال والبراعة.

2- اتفق أبو الحسن التهامي في شعره مع نصوص دينية واضحة ومحددة من القرآن الكريم والحديث الشريف، فقد عمد إلى استدعاء شخصيات قرآنية ساعدت في اتساع رؤية التهامي، وتوسيع مدارك القصيدة على عوالم وفيرة بالدلالات والإيحاءات.

3- يعد التناص التاريخي في شعر أبي الحسن التهامي مصدراً مهماً، وبعداً إيجابياً في تشكيل أعماله الأدبية، وتزويدها بالدلالات الإيحائية الخصبة ذات الطابع المميز.

4- تمثل التناص في شعر أبي الحسن التهامي- الفصل الرابع أنموذجاً، بوصفه أداة فنية وتعبيرية في توثيق النص، وتماسك أجزائه الفنية، مع توافر طاقات تعبيرية، تمكن التهامي من التعبير والبوح عن تجربته الشعورية، إذ تكون قادرة على نقلها للمتلقي والتفاعل معها من خلال النص المطروح.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً:

القرآن الكريم

ثانياً: المعاجم

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الأفريقي المصري (ت 711هـ): لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1978م.

ثالثاً: المصادر:

- **الكتب:**

- البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبدالله، صحيح البخاري، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط1، 1987م.
- الحموي، ابن حجه: تقي الدين أبو بكر، خزانة الأدب، مكتبة بولاق، ط2، 1974.
- الجرجاني، عبد القاهر (ت71هـ): دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق وتعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978م.
- العسكري، الحسن بن عبد الله، المصون في الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1982.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر، ط3، دار التراث العربي، القاهرة، 1977م.
- القيرواني أزدي، أبو علي الحسن ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجليل، بيروت، 1981م.

- ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1980م.
- الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبه: غريب الحديث، تحقيق عبد الله الجبوري، مطبعة العاني بغداد، ط1، 1978.
- مسلم، بن الحجاج القشيري، صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1978.

- **الدواوين الشعرية:**

- الأحنف، بن عباس، ديوان العباس بن الأحنف، شرح مجيد طراد، الناشر دار الكتاب العربي، ط1، 1993م.
- الأنصاري، حسان بن ثابت: ديوان حسان بن ثابت، شرح وتحقيق جمانه يحيى الكعكي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1983م.
- التهامي، ديوان أبي حسن التهامي: ديوان أبي الحسن التهامي، شرح وتحقيق علي نجيب عطوي، ط1، 1986م.
- بن حجر، أوس: ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، دار بيروت، 1960م.
- الرقيات، عبيد بن قيس: ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تحقيق وشرح، محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، ودار بيروت، بيروت، 1985م.

- ابن الرومي، علي بن العباس جريج: ديوان أبن الرومي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م.
- الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1977م.
- زهير، كعب بن زهير: ديوان كعب بن زهير، شرح أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكري، مطبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، 1950م.
- العبسي، عنترة: ديوان عنترة العبسي، شرح يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، 1992م.
- أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم بن سويد العيني: ديوان أبي العتاهية، تحقيق وشرح عمر الطباع، دار الأرقم، ط1، 1997م.
- عزة، كثير، ديوان كثير عزة، شرح قدري مايو، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995م.
- الفرزدق، همام بن غالب: ديوان الفرزدق، قدم له وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، 1992م.
- الكندي، امرؤ القيس، بن حجر بن الحارث، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة،1985.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت354هـ): ديوان أبي الطيب المتبني، شرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة للطباعة، بيروت، ط1، 1978م.
- المعري، أبو العلاء المعري: شروح سقط الزند، إشراف: طه حسين، تحقيق مصطفى السقا، عبد السلام هارون، عبد الرحيم محمود، إبراهيم الأبياري، حامد عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.

- ابن معمر، جميل: ديوان جميل بثينه، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، ط1، 1992.
- الهذليون: ديوان الهذلين، نسخة مصورة عن طبعه دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965م .

كتب الشعر ومجمعاته:

- الخرساني، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، بلاغات النساء، حققه وعلق عليه عبد الحميد هنداوي، دار الفضيلة، القاهرة، 1975.

رابعاً: المراجع

- الأصفهاني، أبو الفرج: الزهرة، لويس نيكل، بيروت، مطبعة الآباء اليوسوعية، ج15، 1975م.
- إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1971م.
- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، 1978م.
- باختين، ميخائيل،قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط1، الشؤون الثقافية العامة، وزارة الإعلام، بغداد، 1986م.
- بارت، رولان، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين شيحان، توبقال، 1988م.
- بسيو، عبد الرحمن قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999م.

- بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت،ط2، 1985م.
- جعافرة، ماجد: توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة، 1999.
- جعافرة، ماجد: التناص والتلقي، دراسات في الشعر العباسي، دار الكندي، اربد، 2003م.
- جعفر، عبد الكريم: رماد الشعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1998م.
- جنيت، جيرار: طروس الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
- الجنيدي، أنعام: دراسات في الأدب العربي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1998م.
- جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي، ط2، 1993م.
- حافظ، صبري: أفق الخطاب النقدي –دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996م.
- حسين، طه: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط12، 1975م.
- الحصري، أبو اسحاق ابراهيم بن علي الأنصاري: زهرة الأدب، البجاوي علي محمد، مصحح ومحقق، مطبعة الباب الحلبي، القاهرة، ط2، 1969م.
- حفني، عبد الحليم ، مطلع القصيدة العربية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1987م.
- حقي، ممدوح، عشر قمم في الأدب العربي، الدار البيضاء، دار الكتاب، ط4، 1976.

- ربابعة، موسى سامح: التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، دار حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، 2000م.
- الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) لهاشم غرايبة، مكتبة الكتاني، اربد، 1993م.
- الزهراوي، صالح بن سعيد: إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني، جامعة أم القرى، 1997م.
- السيد، علاء الدين رمضان: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1996م.
- السعدني، مصطفى، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، 1991.
- السمرة، محمود: مقالات في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، 1990.
- صالح، مخيمر، رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط1، 1981م.
- الصمادي، امتنان: شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م.
- ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1978م.
- ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1965م.
- ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، 1966.
- عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2001م.

- عبد المطلب، هذا تكلم النص، الهيئة المصري العامة للكتاب، مصر 1997م.
- عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995م.
- العاملي، بهاء الدين الحلبي، المخلاة، القاهرة، 1975.
- العسكري، الحسن بن عبد الله، المصون في الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1982.
- عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، 1987م.
- عيد، رجاء: لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، بالإسكندرية، 1985م.
- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر) ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1985م.
- فريس، ايمانويل: قضايا أدبية عامة، أفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة، المجس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2004م.
- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978م.
- القط، عبد القادر: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة، بيروت، 1979م.
- قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن الكريم، ط4، دار الشروق، 1978م.
- قطوس، بسام: تمنع النص متعة المتلقي، قراءة ما فوق النص، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م.

- كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، مراجعة عبد الجليل نـاظم، ط1، دار توبقال، المغرب، 1991م.
- الماضي، شكري عزيز: من إشكالية النقد العربي الجديد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م.
- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناصن ط3، المركز الثقافي العربي، 1992.
- مقلد، محمد علي: الشعر والصراع الأيديولجي، ط1، دار الأدب، بيروت، 1996م.
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. القاهرة، دار النهضة مصر للطبـع والنـشر، 1987.
- الهابري، محمد: الطبع والصنعة في الشعر، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1958م.
- ناصيف، مصطفى: دراسة الأدب العربي، القاهرة، دار القومية، ط2، 1980.
- يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992م.
- يوسف، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2002.
- اليوسف، يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، الجزائر، ط2، 1980.

خامساً: الدوريات

- أديوان، محمد: مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، ع4-5-6، بغداد، 1995م.
- اصطيف، عبد النبي: التناص، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة- الأردن، ع2، 1995.

- ترو، عبد الوهاب: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة التونسية، ع27، 1988م.
- جينيت، جيرار: أطرس (إعداد قسم الدراسات النقدية)، مجلة العرب والفكر العالم، ع2- ربيع 1988م.
- أبو سويلم، أنور: المضامين التراثية في شعر عرار، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مجلة 16، عدد 3، 1989.
- سومفيل، ليون: التناصية، ترجمة وائل بركات، جزء 21، مجلد 26، 1996.
- فوغالي، جمال: شعرية التناص في رواية (رمل الماية) واسيني الاعرج، المدى، عدد 14، 1999.
- القميري، بشير: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60- 61، 1989م.
- داغر، شربل: التناص سبيلاً لدراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، مجلد6، ع4، 1997م.
- ربابعة، موسى: الاقتباس والتضمين في شعر عرار، مجلة دراسات،الجامعة الأردنية، مجلد 19، ع1، 1992م.
- ربابعة، موسى: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 8، ع2، 1990م.
- رماني، إبراهيم: النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، ع49، 1988م.

- الرقب، شفيق محمد: الاستدعاء القرآني والشعري في ديوان فتيان الشاغوري، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد18، العدد 2، 2003م.
- السنجلاوي، إبراهيم: العاذلة في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع28، 1987م.
- الشرع، علي: ابن خفاجة وتشكيل النص، مجلة دراسات، م18، ع3، الجامعة الأردنية، عمان، 1991م.
- عباس، عباس عبد الحليم: علوي الهاشمي والشعر السعودي الحديث، مجلة عمان الثقافية، أمانة عمان، ع112، 2004م.
- عطاء، أحمد: التناص القرآني في شعر ابن نباته المصري، بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي الرابع الكلية الألسن، جامعة المنيا، 2007م.
- الكركي، خالد: الرموز القرآنية في الشعر الحديث، دراسة في قصائد مختارة من الشعر الحر، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد 16، ع3، 1986م.
- مرتاض، عبد الملك: في نظرية النص الأدبي، الموقف الأدبي، دمشق، عدد 201، كانون الثاني، 1988م.
- مرتاض، عبد الملك: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي، جدة، المجلد الأول، 1991م.

سادساً: الرسائل الجامعية:

- جوخان، إبراهيم: التناص في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، 2006م.

- حسنين، نبيل محمد علي: التناص عند شعراء النقائض (الأخطل، جرير، الفرزدق، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، اربد- الأردن، 2005م.
- الدهون، إبراهيم: التناص في شعر المعري، رسالة دكتوراه، جامعة اليرمــوك، اربــد- الأردن، 2007م.
- مراشده، عبد الباسط: التناص في الشعر العربي الحديث، دراسة نظرية تطبيقية، رســالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، 2000م.

Abstract

Intertextnality in the poetry of Abu Al-Hassan Al-Tahami

Prepared by:

"Mohammad Idris" Ahmad Khatatbeh

Supervisor:

P.H.D Mokhaimar saleh yahya

This study is considered shart attempt to show the intertextuality with Abi Al-Hassan Al-Tohami, from intertextuality analysis point view, which compares between Al-Tohami poetry and those who were before him, or those who were with him in the same period. So, this study take the analytical descriptive rethodology as aproceadure to reveal the intertextuality signs and it's various jhapes, in order to reveal the intertextuality between his poetry and allthar, and to interpret the creation phenomenon and the extent of it's impact on inter textuality.

The study deal directly with Abi Al-Hassan Al-Tohami poetry, so, it analyses and describes it, and collects it's subjects, meanings, phrases, and it's different pronunciations, and compares his works with the works of those who were before him, or those who were with him in the same period, also, it considers that each linguistic element has its own task in the text frame. So, it began to search for the objectives and meanings of linguistics elements, and what they achieve of evidiences, because forms various and different critical diemensions in the same time.

This study came in an introduction and four chapters, the introduction student the theoririral base of the duertation, and the first chapter investigated the literature intertextuality, so this chapter is distributed on two sides, which are: the intertextuality with poetry, and the intertextuality with proverb, trying to reveal the poet relation with the poetry world, and with the poets and their proceadares, the secand chapter investigated the religious intertextuality through the holy qur'an, and prophet speech in pronunciation and meaning, through standing on the most impartant religious text which effected on al-tohami, and the extent of his influencing with them.

The third chapter investigated the historical intertextuality, so, it investigated the aspects of historical intertextuafity with al-tohami, through revealing al-tohami historical back grounds, which are represented in the historical signs from which he made use in producing his text, such as referring to arab times, or recalling historical character or retrieval ahistorical place.

The fourth chapter included the applied studys through studying poetry texts from explaining .

"Al-Tohami Diwan" and showing them and analyzing them in light of intertextuality concept, in order to show the intertextuality interaction in his literature work.